

محمد المويلحي ... كما عرفته ...

بقلم عباس محمود العقاد

كانت للحياة الأدبية فى القرن الماضى مؤامراتها ودسائسها التى تشبه المؤامرات والدسائس فى حياة القصور الملكية ، والصواب أن مؤامرات الأدب ودسائسه كانت فى باطن أمرها فرعا من فروع المؤامرات المعهودة فى كل حاشية ملكية ، لأن الأدباء كانوا على اتصال قريب أو بعيد بحاشية الأمير ، وكان للقصر أشياع ودعاة بين أصحاب الأقلام كما كانت له خصوماته معهم على حسب الظروف والعلاقات التى تتغير بينهم جميعا من حين الى حين ، وربما كان حامل قلم عونا على حامل قلم آخر مرضاة للسياسة أو مرضاة للمنافسة المعهودة بين أبناء الصناعة .

وكان لمحمد المويلحى صاحب « عيسى بن هشام » نصيب واف من مؤامرات القصور ، ولعله استحقها بقدم الصلة بين أسرته ، وبين الأسرة الخديوية من عهد مؤسسها محمد على الكبير ، وقد عاش أبوه ابراهيم فى معمعان سياسة القصور بين عابدين بالقاهرة ويلدز بالآستانة ، وكان صاحب القلم الوحيد الذى اصطحبه الخديو اسماعيل الى منفاه ، سفيرا له فى علاقاته بعد المنفى بالسلطان عبد الحميد .

ولم يسلم المويلحيان معا من مؤامرات عابدين ، ولم يسلم عابدين ولا يلدز معا من مؤامرات المويلحى الكبير على الخصوص ، وكان حامل القلم الذى اختارته حاشية عابدين للنكاية بالمويلحيين صحفيا من أقرب الناس اليهما وأشدهم اعجابا بهما ومحاكاة لهما فى أسلوبه ، وهو صاحب « الصاعقة » أحمد فؤاد ، وما كان يرجو لصاعقته حظا فى ميدان الصحافة أعظم من مقارنة « مصباح الشرق » صحيفة المويلحيين فى هذا الميدان .

وقد كانت وقيعة « أحمد فؤاد » بالمويلحى الكبير الوانا لا تحصى من الاشاعات والاراجيف و« القفشات » التى كان ينشرها على الأندية والقهوات ، وكانت وقيعته الكبرى بالمويلحى الصغير انه كان يجرده من ملكة الكتابة الادبية ويزعم أن « عيسى ابن هشام » من قلم أبيه ، وأنه كان يرى مسودات المقالات بخطه فى مطبعة المصباح ! وكانت وقيعته بأبيه أنه طامع فى امارة الشعر بقصر الامير .

أما المويلحى ابراهيم فكان اكثر من ند لأحمد فؤاد فى ألوان الوقيعة ، اذ كان يفل الحديد بالحديد .. ويكيل لتلميذه المتمرد بالكيل الذى يكيل به ذلك التلميذ ، ويزيد .

وقد سكت عنه حتى أوهمه الصلح والرضى ثم أوفده برسالة الى الآستانة من تلك الرسائل التى كانت تغدق الهيل والهيلمان على حامليها بين عابدين ويلدز وبين يلدز وعابدين ، ثم بادر فأبلغ الخبر الى مدير « الشحنة » بالآستانة فتلقى هذا صاحبنا أحمد فؤاد على « أسكلة الميناء » وانتزع منه أوراقه انتزاعا ، فاذا هى سبيله الى السجن بدلا من دار الضيافة !٠٠

وأما المويلحى محمد فقد كان على مشابهته لأبيه فى كثير من خصاله أقرب الى عزلة التصوف وترفع الوجاهة والامارة ، فلم يكن يعنيه من أحاديث أحمد فؤاد وأمثاله الا أن يعقب عليها بنكتة لاذعة أوسخرية واسعة ، ونسميها بالسخرية الواسعة لانها كانت تتسع حتى تشمل السخرية بالشهرة الأدبية نفسها ٠٠ فماذا لو لم يكن المويلحى الصغيركاتب عيسى ابن هشام أو كاتبا على الاطلاق ؟ ذلك خطب هين كما كان المويلحى الصغير يقول ، ولم يكن فى الواقع يبالغ فى تكلف السخرية بالشهرة الأدبية ، لأنه كان يرتضى لنفسه منزلة أحب اليه وأرفع عنده من منزلة الأديب الصحفى المشهور ، وهى منزلة الوجيه الحكيم العزوف عن الدنيا والناس ٠

ولقد شاعت وقيعة أحمد فؤاد فى حينها فلم نكد نسمع أحدا يتكلم عن « حديث عيسى » الا وهو يتقبلها أو يتساءل متشككا : أحقا كتبه المويلحى الصغير ولم يكتبه له ابوه ؟

وكنا نحن نعلم من أخبار « محمد المويلحى » أنه أوفر اطلاعا من أبيه ٠٠ وندرك الفارق البعيد بين ملكته الأدبية الناقدة وملكة أبيه المرتجلة ، ونعرف خلال سطوره مدى اطلاعه على كتب اليونان وكتب الأوروبيين المتأخرين ، مما توفر عليه ولم يتوفر عليه ابوه من قبله ولا بعد اشتراكه معه فى حياته الادبية فكنا نعجب لشيوع تلك الوقيعة ولا نستطيع أن نفسره بغير هوى النفوس لاستماع الوشايات ، والاغترار فى تفرقتهم بين ملكة الأب وملكة الابن بالتفرقة بين اسم المويلحى الكبير ، والمويلحى الصغير ٠

ولكننا لقينا صاحب « عيسى بن هشام » بعد العلم به من طريق المطالعة وطريق السماع فعرفنا سببا أدعى من ذلك السبب لرواج الوقيعة التى أذاعها صاحب « الصاعقة » ، فقد كان « محمد المويلحى » أصدق مثل رأيناه لقول القائل : «سماعك بالمعيدى خير من أن تراه » ٠٠ حتى كنا نروى المثل بعد ذلك : سماعك بالمويلحى خير من أن تراه ، وقد نزيد عليه المويلحى الصغير توكيدا للنسخة الجديدة من ذلك المثل القديم !

كان صديقنا المازنى يقول عن مشهور من مشاهير الشرق الحديث بغير حق : انك لا تحتاج الى أكثر من خمس دقائق فى محادثته لتنزل به الى مكان من الاحتقار ٠

والمويلحى الصغير تراه خمس دقائق فلا تحتقره ولا تشعر من سمته ورصانته أنه قابل للاحتقار ، ولكنك تقدر له ما شئت من الصناعات الموقرة غير صناعة القلم أو صناعة الكتابة الفنية ، فاذا تكلم زادك ايمانا بأنه من ابعد خلق الله عن الكتابة ، ولا سيما كتابة اللباقة الفكاهية ، لأنه يتعثر فى كلامه وتعترضه فأفأة قد تطول حتى تضطره الى اختتام الكلام والاشاحة بوجهه علامة الضجر من الحديث أو الرغبة فى السكوت ، وانما هو استحياء من تلك العثرات التى تعترضه أحيانا خلال الحديث ٠

رأيته اول مرة كما رأيته آخر مرة بكساء «البونجور» الذى لا يغيره فى الشتاء ولا فى الصيف، وان غيره من لون الى لون ومن نسيج الى نسيج ٠

ورأيته بعد المقابلة الأولى أسابيع متوالية لم أكن أسمع منه خلالها غير الكلمات التى يفوه بها رئيس العمل وهو يوقع الأوراق الرسمية أو يعيدها للمراجعة والاستيفاء ، ولكننى كنت فى كل مقابلة من تلك المقابلات القصار أخرج من مكتبه وقد ازددت علما بسرعةخاطره وسداد ملاحظته وقدرته على ايجاز القول والكتابة بما يفيد على البديهة ، بغير كلفة ولا اطالة روية ٠

* * *

لقيت « محمد المويلحى » لأول مرة فى ديوان الأوقاف وهو يومئذ مدير قسم الادارة ، ويتبعه تحرير مجلس الديوان الأعلى ومجلسه الآخر الذىكان يسمى بمجلس الادارة أو المجلس الادارى، ومن أقلامه قلم « السكرتارية » وهو يومئذ ندوة المنشئين والمترجمين والأدباء والمحررين ، يعملون « رسميا » فى اعداد المذكرات التى ترفع الى المجلسين وتهذيب لغتها وتصحيح لغتها ، ولا يفرغ منهم لهذا العمل فى الواقع غير اثنين أو ثلاثة مع الاستعانة ــ قليلا أو كثيرا ــ بمعارف الادباء اللغوية ، اذا التبس عليهم الأمر فى صحة كلمة أو سلامة أسلوب ، وقد كان فى

على مجلس الادارة » ، أو « محول على المجلس الأعلى ! » ٠٠

وخطر لأديب من أدباء السكرتارية أن يخرج على هذه الوتيرة حبا للتصرف الذى يليق بأمثاله وأنفة من « التقليد » الذى يلتزمه الموظف العتيق ! فذيل المذكرات المعروضة على الجلسة كلها بكلمة « محال على المجلس » ولم يذكر صفته اكتفاء بعنوان الديباجة ٠٠ واحتكم المختلفون الى المدير ، فكانت احدى الفتاوى التى ظهر فيها صاحب « عيسى بن هشام » من وراء صاحب العزة البيك المدير .

قال المويلحى : الحق اننى لا أرى صيغة « التحويل » الا ذكرت محطة باب الحديد ، وذكرت « محولجى » الرصيف !

ولا بأس بصيغة «محال» بدلا من صيغة «التحويل» فهى صحيحة مليحة ٠٠ ولكن يخشى اذا قيل « محال على المجلس » أن يفهم المجلس انها مستحيلة عليه ٠٠ وتبتعد هذه الشبهة اذا قيل « محال اليه » ٠

ثم سأل : ولماذا لا يذكر اسم المجلس الذى تحال اليه ؟

فقال صاحب التعديل : لأنه معروف من ديباجة العنوان ٠٠٠

فحكمت «النكتة» حكمها على صاحب «عيسى ابن هشام » وقال للأديب المتحذلق : وهل تكتب على ظرف الجواب « ملحق بما تقدم » بدلا من العنوان السابق فيما تقدم من الجوابات ؟٠٠

٠٠ ان الوثائق الرسمية لا تعرف الملل من التكرار ، فاكتبوا اسم المجلس كاملا فى ذيل كل مذكرة ، ولا « تدوشونا » بمشكلة محول ومحال فى جلسة أخرى ، فلا حرج من تكرار صحيح فى أمثال هذه الأوراق !

* * *

وربما لمحنا صاحب « عيسى بن هشام » قبل صاحب العزة المدير فى هذه الملاحظة الديوانية ، فمنها نلمح ذوقه فى اجتناب ما يتحرى اجتنابه من الكلمات المطروقة ، وتلك على الأكثر كلمات اللغة الفصحى التى تسرى الى اللهجة العامية فتجرى على ألسنة الناس مجرى العبارات التى يختلط فيها الابتذال بالافصاح ، ثم تتلبس – مع تداعى الخواطر – بكلمات معلقة بأحاديث السوق أو أحاديث الصناعة اليومية ، وأظهرها هنا مادة التحول الفصحى التى « تحولت » مع الاستخدام الحديث الى تحويلة الرصيف والى قافية « المحولجى » على حد التعبير الدارج بين « شخصيات » عيسى ابن هشام ٠

والك لترجع الى كتابات محمد المويلحى فلا تلبث أن تلاحظ اذا التفت الى هذه العادة القلمية عنده أنه أقل كتاب عصره اساغة للكلمات المطروقة من هذا القبيل ، ألا على سبيل النكتة والدعابة ٠٠ وقد كانت هذه الكلمات المطروقة تتخلل المقالات فى عصره بالعشرات والمئات ولكنك تحسبها فى كتابات المويلحى فلا تراها تزيد على أصابع اليدين ، وقد تعمدت أن أراجعها فى كتابه « علاج النفس » وهو فى أكثر من مائتى صفحة فوجدت منها قوله : « انصرافهم بكليتهم نحو المستقبل » ، أو قوله : « فترى الواحد منا اذا اضطجع فوق فراشه » ، أو قوله : « ان الفضل فيها بينهم ليس للشخص » الى عبارات كهذه لا يخطر للقارىء أنها من قبيل اللفظ الدارج المطروق الا اذا علم أنها قد سلكت سبيلها الى الشارع والسوق ٠

وربما كان الابتذال أبغض شىء الى الرجل فى كل خصلة من خصاله ، وفى كل شاغل من شواغل حياته ، فمن مراقبتى لمسلكه المطبوع قرابة سنتين أستطيع أن أفهم أنه كان ــ كما تقدم – يرتضى لنفسه سمتا واحداً لا يعلوه عنده سمت يظهر به الانسان بين الناس ، وذلك هو سمت السرى الحكيم العزوف عن مواطن الزحام ، فهو عنده أعز وأكرم من سمت الرئيس الملقب والأديب المشهور ، وهو فى طبيعته وراثة قد زادها تمكنا منه أنه لم يرث من أبيه طلاقة اللسان التى كانت تحبب اليه غشيان المجالس أو مناوشة الجلساء بالكلام كماكان يناوشهم بالقلم على صفحات الأوراق ٠

وروى عن أبيه أنه مر بدكان تاجر كبير وهو راكب فحياه فلم ينهض لرد تحيته ودعوته الى النزول لديه ، فمضى قليلا ثم عاد الى التاجر يسأله عما عنده من فناجين القهوة حتى عرض عليه التاجر فنجانا ثمنه عشرة مليمات ، فألقاه من يده على الأرض فانكسر ، وناول التاجر قرشا وهو يقول ويهم بالانصراف : ان من يقيمه ويقعده قرش لا يحق له أن يترفع عن رد التحية على كائن من كان ٠

وقد كان عزوف محمد أشد من عزوف أبيه ، وكان يلزم داره شهورا لا يفارقها اذا صفرت يده من المال الذى يجارى به أقرانه فى مجال الانفاق خارج

الدار ، واستقال من وظيفته بديوان الأوقاف بعد اعلان الحرب العالمية الأولى – وهو لا يستغنى عن مرتب وظيفته – لأنه أحس أن أعوان السلطان الجديد يغضون من قدره ولا يعاملونه بما هو أهله ، وعكف على داره بقية حياته لا يبرحها الا لرياضة أو عمل يلجئه الى الخروج ٠

وفى اعتقادنا أن هذه الأنفة انما كانت وليدة اعتزازه بنسبه وعقله قبل اعتزازه بأدبه وعلمه ، وأن مواجهة أقرانه بهذه الأنفة قد أصبحت عدته الكبرى لحفظ مكانته بالكرامة الملحوظة ، بعد أن زالت ثروة البيت التى كانت تغنيه – لو بقيت – عن احضار هذه المناظرة فى ذهنه ، بين أناس من ذوى البيوتات أقدر منه على مظهر البذخ والجاه ٠

وأشد ما تكون هذه المناظرة حين يتنافس أبناء « الذوات » من الطبقتين المتقاربتين فى ذلك العهد : طبقة « الذوات » أبناء العرب ، وطبقة الذوات « أبناء الترك » أو طبقة الوجاهة « البلدية » وطبقة الوجاهة « ألا تركة » ٠٠ فانك لا تقلب صفحتين من حديث « عيسى بن هشام » الا لمست فيها هواه مع أبناء البلد وسخريته – بل استجهاله واستحماقه – لنفخة الذوات من الطبقة الأخرى ، وهو لا يعفى أبناء البلد من دعابته وغمزه ولكنه يداعبهم ويغمزهم كما يفعل أبناء الأسرة الواحدة فى مناوشات الدار بغير زراية ولا نقمة ، وعلى غير هذا النحو كان منحاه اذا كتب عن الآخرين ٠

بل نحسب أنه لم يكن يألف موضوعا للكتابة الا ما يحسب من موضوعات الناقد المترفع أو المشرف المتبسط فى ساعات فراغه ، فكل ما كتبه فى «حديث عيسى بن هشام» فهو نظرات الى الدنيا والناس من هذه الشرفة المطلة عليها وعليهم ، وكل ما اتخذه من «أدوار» هذا النقد الاجتماعى ، فانما هو دور «فرجة» لا دور صناعة قلمية ، مهما يبلغ من شأنها فما بلغ فى عرف مناظريه من ذوات « ألا تركه » أن تقارن منزلة الوجاهة والرئاسة ٠

وهذه العصبية بين « ذوات » البلد وذوات « ألاتركه » هى التى ضمته مع أسرته جميعا الى معسكر الثوار وأبعدته عن معسكر « الخديو » وأعوانه من الجراكسة وخدام الدولة ، وقد كان بيت المويلحى أقرب الى بيت محمد على منذ قيامه فى الحكم من أكثر البيوتات الوطنية ٠

ولما فرغ من نشر « عيسى بن هشام » لم يعد الى اتمامه ! و « تفقيله » كما يقال فى اصطلاح التأليف ٠٠ ولكنه عمد الى موضوع آخر من موضوعات الحكمة والتهذيب تليق بتلك الشرفة التى يستوى عليها الناقد الاجتماعى ٠٠ فألف كتابه « علاج النفس » الذى طبع بعد وفاته، وساقه مساق الواعظ الحكيم للمتأدب المستمع ، وان كان قد تلطف فى تقديمه فقال انه ليس « فى منزلة أوامر الطبيب للمريض بل فى منزلة دواء مجرب من مريض الى مريض ومن عاجز مستزيد الى طالب مستفيد ٠ »

ولا نرى ان الأمر فى لياذه بتلك « الشرفة » كان أمر وجاهة وسمعة وكفى ، فانه كان فى لبابه أقرب الى قداسة الدين لما فيه من حفظ أمانة الانتساب الى خاتم النبيين وسيد المرسلين ، اذ كان بيت المويلحى ينتسب الى الحسين رضى الله عنه ، وكانت له بهذا النسب سيادة مرعية فى بلاد العرب، وولاية على محلة « المويلح » لا ينساها خلفاؤه الأدباء فى عهد المناظرة والمنازعة بين سلالة العرب الأقدمين ، وسلالة الترك المحدثين ٠

* * *

ان المويلحى الصغير قد أصبح أكبر المويلحيين فى العصر الحاضر ، وانما يذكر « بحديث عيسى » وقلما يذكر بكتابه الآخر عن « علاج النفس » ، وهو على هذا طبقة فى بابه لا تقصر عن طبقة عيسى بن هشام فى بابه ، ولكن مزية هذا انه فاتحة منفردة فى الأدب العربى الحديث تذكر بها حقبة كاملة سجلها فأبدع فى صدق تسجيله وحسن تمثيله ، وكان فيها الكفاية لذكر كاتبها بين الرعيل الأول من رواد عصره وما بعد عصره من عصور الآداب العربية المقبلة ، وسيظل هذا الكتاب نموذجا يقتدى به من يطلب التجديد ، ويتعلم الابتداء به على نهجه القديم ٠ فهو مثال من النقد الاجتماعى يضارع أبلغ المثل فى الآداب الأوربية المعاصرة ، ولكن المؤلف لم يقطعه مبتورا من جذوره بموطنه ليغرسه غريبا بين مواطن الضاد على غير منبته، بل تناول جذور المقامة العربية فأقامه عليها وأحسن تناولها واقامتها لفظا ومعنى ، فهو مقامة يرتضيها « بديع الزمان » ومنهج من النقد العصرى يرتضيه « سويفت » و «لى هنت» و«هاينى» و « أناتول فرانس » ٠





لويس ماسينيون
حياته وأبحاثه

بقلم : الدكتور عبدالرحمن بدوى

ان خسارة الدراسات الاسلامية بوفاة المستشرق العظيم «لويس ماسينيون» خسارة لا تعدلها خسارة، فهو من بين المستشرقين فى مكانة لا يضارعه فيها الا «نيلدكه» و «نلينو» و«جولدتسيهر» وهو قد امتاز منهم جميعا بنفوذ النظرة وعمق الاستبطان والقدرة على استنباط التيارات المستوردة وراء المذاهب الظاهرة والافكار السطحية ، ومرد ذلك الى مزاج شخصى خاص جعل حياته الباطنة ثرة عامرة بأعمق معانى الروحية. ولم يكن ظاهرى المذهب فى اى بحث طرقه حتى لو كان فى صميم المباحث العلمية أو الأثرية • وبرىء من دعاوى النزعة التاريخية historicisme التى أصابت ابحاث «نيلدكه» و «جولد تسهير» بالمغالاة فى تلمس الأشباه والنظائر ـ الخارجية السطحية فى الغالب الأعم ـ ايذانا بالتأثير ، وهو منهج ينطوى على مصادرة وافراط كان من فضل ماسينيون أنه نأى بنفسه جانبا عنهما • ولئن كان الايغال فى الاستبطان مما يدفع ماسينيون أحيانا الى اضفاء روحانية عميقة على ما لم يكن فى ذهن أصحابه غير حرفية أو وضعية بسيطة ، فما كان ذلك الا نتيجة اشتغاله المتواصل بفهم أسرار الصوفية وهى بطبعها ذات معنى « مطلع » أى يدعى الكشف عن الباطن المجهول من الظاهر • ويمتاز منهم كذلك بعمق الايمان الدينى بالمعنى الأدق الأسمى الواسع الذى يضم فى داخله كل المعانى السامية فى كل الأديان ـ كتابية أو غير كتابية ، سماوية أو غير سماوية ، موحدة أو غير موحدة ـ مما جعله أقدر على فهم دقائق الايمان فى كل الأديان ، وان كان فى اختياره الرسمى قد اختار الكاثوليكية منذ أن عاد اليه ايمانه فى سن الخامسة والعشرين •

ولئن كان قد عرف خصوصا بدراساته فى التصوف الاسلامى عامة ، وفى الحلاج بخاصة ، فما كان ذلك فى الواقع غير جانب واحد من جوانب فكره المتعدد الأصيل فى كل ما تناوله • فقد عنى بالآثار الاسلامية ، واستهل بها نشاطه العلمى ، واهتم بكل المشاكل العصرية فى البلاد الاسلامية وبتاريخ النظم الاجتماعية فى الاسلام ، وأولى الدراسات الفلسفية والعلمية رعاية تشهد له باليد الطولى فيها • وتوفر على دراسة الشيعة بكل

تطوراتها وفروعها ، وخصوصا المغالية منها كالقرامطة والنصيرية والاسماعيلية، لأنه كانت تستهويه المذاهب المستورة والحركات السرية ، الروحية والسياسية ، فى تاريخ الاسلام ، فضلا عن ارتباطهـا فى بعض الأحيان بصاحبه الذى رافقه طول حيـاته ، أعنى الحلاج .

* * *

ولد لويس ماسـينيون Louis Massignon فى الخامس والعشرين من شهر يوليو سنة ١٨٨٣ (ألف وثمانماية وثلاثة وثمانين) فى ضاحية نوجان على نهر المارن Nogent-sur-Marne احدى ضواحى باريس . وكان أبوه ، فرناند ماسينيون ، فنانا ، درس الطب ثم عدل عنه الى الفن ، واشتهر خصوصا بفن النحت عـامة وبنحت الجبس gypsoyraphie خاصة ، وقد اتخذ له فى عالم الفن اسما مستعارا هو « بيير روش « Pierre Roche » ، واشـتهر فى الأوساط الفنية فى باريس فى الربـع الأخير من القرن الماضى وبداية هذا القرن ، وكان لهذا أثره فى تنشئة ابنه : فقد نشىء نشأة عقليـة فنية ، وبقى تذوق ماسينيون للفن ، والاسلامى منه بخاصة ، من العلامات البارزة فى اتجاهه الروحى ، وله فى هـذا الباب صفحات رائعة . ولعل هذا الجانب الفنى الذى لقنه من أبيه هو الذى وجهـه الى العناية بالآثار الاسلامية فاستهل بها نشاطه الروحى .

وقضى دراسته الثانوية فى ليسيه لوى لوجران Louis le Grand المشهورة فى باريس ، وهناك التقى فى سنة ١٨٩٦ وهو بالصف الثالث بهنرى ماسبيرو الذى أصبح فيمـا بعد من كبار المختصـين فى الدراسات الصينية ، فبدأ لدى كليهما ميل مشترك للدراسات الشرقية فالتحقا « بالمدرسة الوطنيـة للغات الشرقية الحية » وهى التى تخرج فيها أجيال متلاحقـة من المستشرقين الفرنسـيين والأجانب ، ولا تزال حتى اليوم فى مكانها رقم ٤ فى شارع ليل بالحى السابع فى باريس تؤدى رسالتها العظيمة . وحصل لويس ماسينيون على البكالوريا فى ٣ أكتوبر سنة ١٩٠٠ قسم الآداب والفلسفة ، وعلى البكالوريا قسم الرياضيات فى ٢٣ أكتوبر سنة ١٩٠١ ، وقد حرصنا على ذكر ذلك لنبين لماذا ظل طول حيـاته مولعا بالرياضيات . وبعد هذا الامتحـان بدأت تظهر لديه الرغبة فى الرحلات الى البـلاد التى سيجعلها موضوع دراساته ، أعنى البلاد الاسلامية ، فسافر فى رحلة قصيرة الى الجزائر فى عام ١٩٠١ ، عاد بعدها الى باريس لمتابعة دراساته الجامعيـة . فحصل على ليسانس الآداب مع رسالة عن أونوريه دورفيه Honoré d'Urfé فى أول اكتوبر سنة ١٩٠٢ وكان أستاذه فى الأدب الفرنسى هو فرديناند برونو Brunot صاحب تاريخ اللغة الفرنسـية الشهير . وتطوع للخدمة العسكرية حتى ١٨ سبتمبر سـنة ١٩٠٣ . ثم سافر الى مراكش فى أبريل سنة ١٩٠٤ وكتب بحثا عنها صغيرا ، نال به دبلوم الدراسات العليا . والتحق فى سنة ١٩٠٥ بالمدرسة العمليـة للدراسات العليا فى السوربون بجامعـة باريس ، بقسم العلوم الدينية حيث تتلمـذ على المستشرق الفرنسى المعروف هارتفج دارنبور ، مؤلف قسم من فهرس مكتبـة الاسكوريال ، وتابع محـاضرات لوشاتلييه Le Chatelier فى الكوليج دى فرانس عن دراسة الاسلام من الناحية الاجتماعية ودرس اللغة العربية فى المدرسة الوطنية للغات الشرقية الحية التى أشرنا اليها من قبل ، وحصل منهـا فى ١٠ فبراير سنة ١٩٠٦ على دبلوم فى اللغة العربيـة الفصحى والعامية . ومن ثم بدأ حياته الاستشراقية فاشترك فى المؤتمر الدولى الرابع عشر للمستشرقين الذى انعقد فى أبريل سنة ١٩٠٥ بمدينة الجزائر ، وهناك تعرف الى جولدتسيهر ، وأسين بلاثيوس .

وكانت أول صلته بمصر لما أن عين عضوا (أعنى طالبا) فى المعهد الفرنسى للآثار الشرقية بالقـاهرة فى ٢٣ أكتوبر سنة ١٩٠٦ ، فوصل القـاهرة فى أول نوفمبر سـنة ١٩٠٦ وبدأ أبحـاثه الأثرية الاسلامية ، وكان فى الغالب يلبس الملابس الوطنية . وفى السنة عينها سنة ١٩٠٦ ظهر أول بحث مهـم له بعنوان « لوحة جغرافية للمغرب فى السـنوات الخمس عشرة الأولى من القرن السادس عشر ، تبعا لليون الافريقى » ، ونشر فى الجزائر فى ٣٠٥ صفحة و٣٠ خريطة ، وجداول بأسماء القبائل العربيـة والبربرية والنقود المحلية ، وراجـع النص الايطالى وترجمه الى الفرنسـية . وكان هـذا البحث أوج دراساته عن مراكش التى بدأها كما قلنا بالرسالة التى قدمها لنيل دبلوم الدراسات العليا فى التاريخ والجغرافيا من كلية الآداب بجامعـة باريس تحت اشـراف أوجيسـتان برنار Augustin Bernard أستاذ الجغرافيا والتاريخ بكلية الآداب ، وثنـاها

ببحث عنوانه : « طريق فاس » ، وبحث ثالث عن « مراكش بعد الفتح العربى » (مع خرط للمناطق التاريخية فى مراكش) .

ونتيجة عمله باحثا فى المعهد الفرنسى للآثار الشرقية بالقاهرة ، نشر طائفة من الأبحاث ، منها : « تعليقة على مدى تقدم أعمال الآثار الشرقية العربية فى مصر خارج القاهرة » (مضبطة المعهد الفرنسى ج ٦ فى ٢٤ صفحة) سنة ١٩٠٨ ، وسنراه بعد ذلك فى سنة ١٩١١ يثنيها بـ « تعليقة ثانية على مدى تقدم أعمال الآثار الشرقية العربية .. » (مضبطة المعهد الفرنسى ج ٩ ص ٨٣ ــ ٩٨) . ثم مقالات عن « مصر فى القرن الرابع عشر على ساحل الزنج » ، و « الاسلام فى جيبوتى » و « على ساحل جزيرة العرب » و « فى الخليج الفارسى » ، وقد نشرها كلها فى « مجلة العالم الاسلامى » سنة ١٩٠٨ Revue du Monde Musulman وهى المجلة التى سيتولى فيما بعد رئاسة تحريرها ، وستحل محلها « مجلة الدراسات الاسلامية » باشرافه أيضا .

وعن طريق أبيه عرف جوريس كارل ويسمانس Joris-Karl Huysmans الكاتب القصصى الكاثوليكى الذائع الصيت فى الأوساط الكاثوليكية ، فى فرنسا وبلجيكا فى ذلك العهد . وكان ويسمانس موظفا فى البدء فى وزارة الداخلية الفرنسية وعهد اليه بالتحقيق فى بعض القضايا الغريبة التى تدور حول ما يسمى باسم « القداس الأسود » وأفضى به ذلك الى الايمان بالكاثوليكية ، ومن ثم أصبح من مشاهير الكتاب الكاثوليك. وكان المرحوم الأستاذ ماسينيون يتحدث عنه بحرارة واحترام ، لأنه تأثر كثيرا به . وفى ذلك العهد أيضا ، حوالى سنة ١٩٠٦ ، سمع عن الأب شارل دى فوكو ، الراهب الذى عاش بين الطوارق فى اقليم الهقار بجنوبى صحراء الجزائر ووضع قاموسا للهجة الطوارق ، ولعب دورا سياسيا غامضا فى الجزائر وتونس ، وانتهى الأمر الى مصرعه فى تونس سنة ١٩١٦ . فتأثر ماسينيون باتجاهاته الدينية ، وبدأت بينهما مراسلات منذ سنة ١٩٠٦ . كذلك عرف ارنست بسيكارى ، وهو الآخر من الذين عاشوا فى الشمال الافريقى وتأثروا بالنزعة الصوفية فى الاسلام ، فكان ذلك دافعا له الى تجديد ايمانه بالكاثوليكية ، وهى نفس الظاهرة التى سنشاهدها عند ماسينيون . وهى ظاهرة درسناها عند بعض كبار المفكرين الفرنسيين ، وعسى أن تتاح لنا الفرصة لنشر نتائج دراستنا لها وكيف أدى الاعجاب بالاسلام لدى هؤلاء الى بعث الايمان الدينى فى نفوسهم وان لم ينتهوا باعتناق الاسلام .

وفى مارس سنة ١٩٠٧ قرأ ماسينيون أشعارا لفريد الدين العطار ، الشاعر الفارسى الصوفى العظيم ، تدور حول مصرع الحلاج ، وفيها تمجيد لشهيد التصوف الكبير هذا . فلفت هذا نظر ماسينيون وبدأ يعجب به ، اعجابا أقنعه بتكريس دراساته له . فبدأ أبحاثه عنه . ولما عاد الى باريس فى صيف سنة ١٩٠٧ عهدت اليه مهمة القيام بأبحاث وحفائر فى الآثار فى العراق . فقام بهذه المهمة فى شتاء سنة ١٩٠٧ ــ ١٩٠٨ ، وفى ذهنه أن يقوم بأبحاث تاريخية وأثرية عن مأساة الحلاج فى نفس الآن . فرحل الى بغداد فى شتاء سنة ١٩٠٧ ونزل ضيفا على أسرة الألوسى فى بغداد ، وبيتها بيت علم مشهور فى العراق ، وقد أعجبوا باهتمامه بأمر الحلاج . ثم قام بحفائر فى بادية العراق ، وزار مشاهد الشيعة كلها فى جنوبى بغداد ، كربلاء والنجف والكوفة الخ ، كما زار سلمان باك ، القرية التى تضم قبر الصحابيين الجليلين سلمان الفارسى وحذيفة ، فضلا عن بقايا ايوان كسرى ، وفى مشاهدته لقبر سلمان ما دعاه الى الاهتمام بهذا الصحابى الذى قال عنه الرسول عليه الصلاة والسلام: « سلمان منا أهل البيت » .. وانتهت به حفائره فى الصحراء الى اعادة اكتشاف قصر الاخيضر فى ربيع سنة ١٩٠٨ . وتمخضت هذه البعثة الأثرية عن كتاب ضخم فى مجلدين بعنوان « بعثة (أثرية) فى العراق» ظهر أولهما فى القاهرة سنة ١٩١٠ ضمن «مطبوعات المعهد الفرنسى للآثار الشرقية » ، وظهر الثانى فى سنة ١٩١٢ فى نفس المجموعة .

وكان طبيعيا أن تتمخض أيضا عن دراسات أخرى عن بغداد والعراق ، فكتب فى سنة ١٩١٠ عدة مقالات هى ثمار هذه الرحلة ، منها : « هجرات الموتى فى بغداد » ، « المحمرة » ، « المعركة الأخيرة بين الرفاعية والقادرية » ، « الحج الشعبى فى بغداد » ، « مدارس بغداد » ، « دراسات عن مخطوطات فى مكتبات بغداد » الخ .. وكلها ــ فيما عدا الأولى ــ نشرت فى « مجلة العالم الاسلامى » R M M (المجلدات السادس والسابع والثامن سنة ١٩٠٨ــ ١٩٠٩) .

أما عن الحلاج فقد كانت أول دراسة له بحثا فى « الكتاب التذكارى المهدى الى هارتفج دارنبور » ، سنة ١٩٠٩ بعنوان : « عذاب الحلاج والطريقة الحلاجية » ، وثنى عليه بمقال نشر فى R M M (مارس - ابريل سنة ١٩١١) بعنوان « الحلاج ، الشبح المصلوب والشيطان عند اليزيدية » . وارتبط بذلك دراسة «الكتب المقدسة عند اليزيدية» R M M سنة ١٩١١) وهم عبدة الشيطان فى شمال العراق الذين يدعون الانتساب الى يزيد بن معاوية ، ويقيمون حتى الآن فى جبل سنجار .

وأول بحث كبير عن الحلاج هو نشرته لكتاب « الطواسين » ، سنة ١٩١٣ : النص العربى والترجمة الفارسية تبعا لمخطوطات فى استانبول ولندن مع دراسة جيدة قدم بها بين يدى هذه النشرة. ثم نشرته لأربعة نصوص تتعلق به سنة ١٩١٤ . وعهدت اليه ادارة « دائرة المعارف الاسلامية » أن يكتب مادة « حلاج » فيها سنة ١٩١٤ ، وكذلك مادة « حلول » وهى تتصل ايضا بالحلاج فدبجهما .

وفى تلك الأثناء كان قد اشترك فى مؤتمر المستشرقين الخامس عشر فى كوبنهاجن حيث التقى من جديد بجولدتسيهر ، وألقى بحثا . وتعرف الى بول كلودل ، الشاعر الفرنسى المشهور ، وكان آنذاك فى السفارة الفرنسية بالصين ، فتبادلا الرسائل ، وكلودل ، كما هو معروف ، شاعر كاثوليكى النزعة الى حد بالغ . ومن هذا يتبين دائما الميول الدفينة فى نفس ماسينيوس . وظل على مراسلاته مع الأب شارل دى فوكو . ثم ذهب الى استانبول فى سنة ١٩٠٩ للاطلاع على مخطوطات خزائنها الفنية . وعاد الى القاهرة ، وحضر دروسا فى الأزهر ، وكان يلبس الزى الأزهرى ، كما فعل جولدتسيهر من قبل لما كان يدرس فى الأزهر سنة ١٨٧٣ - ١٨٧٤ ، واستمر يمضى الشتاء فى القاهرة والصيف فى فرنسا طوال السنوات التالية ، الى أن ترك عضوية المعهد الفرنسى فى ٣١ اكتوبر سنة ١٩١١ .

ولما طلب الى جولدتسيهر واسنوك هورخرونيه القيام بالتدريس فى الجامعة المصرية القديمة التى أنشئت سنة ١٩١٠ ، اعتذرا وأوصيا بالأستاذ ماسينيون لهذا المنصب . فدعى للتدريس بالجامعة المصرية القديمة وعاد الى القاهرة فى شتاء سنة ١٩١٢-١٩١٣ وألقى أربعين محاضرة باللغة العربية على طلاب الجامعة المصرية القديمة - وكان منهم الدكتور طه حسين - تدور حول تاريخ المذاهب الفلسفية فى الاسلام ، والاصطلاحات الفلسفية ، وجعل عنوانها « تاريخ الاصطلاحات الفلسفية » ومنها نسخة بمكتبة « مجمع اللغة العربية بالقاهرة » ، وبالمعهد الفرنسى بالقاهرة أيضا . وحبذا لو نشرت ، فهى باللغة العربية .

وواصل دراساته عن الحلاج : يجمع النصوص ، ويحقق كثيرا من أخباره ، ويعنى بكل ما يتصل بنشأة التصوف الاسلامى قبل الحلاج، ويوسع قاعدة البحث حتى تشمل كل الصوفية السابقين عليه . وقد صمم على أن يجعل الحلاج موضوع رسالته للدكتوراه .

وهنا قامت الحرب العالمية الأولى سنة ١٩١٤ - ١٩١٨ ، وكان قد تزوج فى ٢٧ يناير سنة ١٩١٤ ، ومن هذا الزواج سيرزق بولدين وبنت ، لكنه سيفقد أحد الولدين فيما بعد ، وهو ايف . فطلب للخدمة العسكرية ، والحق أولا بوزارة الخارجية ، وفى سنة ١٩١٥ اشترك فى معركة الدردنيل ، ضابطا بفرقة المشاة فى جيش المشرق . ومن ٢٧ مارس سنة ١٩١٧ حتى ٢٨ أبريل سنة ١٩١٩ أصبح تحت تصرف وزارة الخارجية الفرنسية بوصفه ضابطا ملحقا بمكتب المندوب السامى الفرنسى فى سوريا وفلسطين وقليقلة ، وكان ضمن الجيش الذى دخل القدس فى سنة ١٩١٧ تحت قيادة ألنبى العليا .

ووضعت الحرب أوزارها فسرح من الخدمة العسكرية ، وعين بديلا فى الكوليج دى فرانس ، فى كرسى « الاسلام من الناحية الاجتماعية » الذى كان يشغله أستاذه لوشاتلييه ، فى المدة من ٥ يوليو سنة ١٩١٩ الى ٣٠ سبتمبر سنة ١٩٢٤ .

وفى أثناء الحرب فقد مخطوط رسالته الثانية للدكتوراه ، لأن هذا المخطوط كان قد عهد به الى مطبعة لوفان (بلجيكا) لطبعه ، لكن القنابل دمرتها فيما دمرت أثناء غارات على هذه المدينة .

ولكنه تمكن من اعادة كتابته ، كذلك فرغ من كتابة الرسالة الرئيسية بعنوان « عذاب الحلاج »

شهيد التصوف فى الاسلام » ، ونوقشت الرسالتان معا فى ٢٤ مايو سنة ١٩٢٢ ، واختير هذا التاريخ عن قصد ليوافق مرور ألف عام بالضبط على صلب الحلاج !

وكانت رسالته الاولى هذه حدثا ضخما فى تاريخ دراسة التصوف الاسلامى ، وتاريخ الدراسات الاسلامية بعامة ٠ فهى دراسة حافلة لكل التيارات الصوفية والكلامية والفلسفية والدينية التى أثرت ومهدت لظهوره وعاصرت رسالته الصوفية ، وهذا هو الذى يفسر ضخامتها (فى مجلدين الاول فى ٣٢ + ٩٤٢ والثانى ١١ + ١٠٥ صفحة و٢٨ صفحة) ومن هنا كانت كنزا زاخرا بمعلومات مفيدة جدا وآراء سديدة أصيلة فى نواح عديدة من الحياة الروحية والدينية والعقلية فى الاسلام، وانها لشاهد ضخم يكفى وحده لتخليد ماسينيون فى عالم البحث العلمى والتاريخى ٠

أما الرسالة الثانية فبعنوان : « بحث فى نشأة المصطلح الفنى فى التصوف الاسلامى » (فى ٣٠٢ صفحة ، وأعيد طبعها سنة ١٩٥٤ طبعة مزيدة جدا وحافلة بنصوص جديدة) ٠ وفيها استعرض نشأة التصوف الاسلامى منذ عهد الرسول حتى الحلاج ، ودرس المصطلحات الصوفية الكبرى التى ظهرت فى تلك الفترة ٠ وأدلى برأيه السديد الأصيل وهو أن التصوف الاسلامى نشأ عن أصول اسلامية خالصة مستمدة من القرآن الكريم وسنة الرسول وحياته ، وحياة أصحابه ذوى النزعات الزاهدة ٠ وبهذا دفع فى صدر تلك الآراء المغالية الواهية التى انتشرت فى أواخر القرن الماضى وأوائل هذا القرن نتيجة للمنهج الهزيل الذى اتبع ، منهج الأشباه والنظائر الواهية الظاهرة للتدليل على التأثير والتأثر ، وقد اندفع فيه نفر من مؤرخى التصوف والحياة الروحية فى الاسلام من المستشرقين أمثال تولك وجولدتسيهر ومكدونالد وهورتن ، ولا يزال هذا المنهج يجد له مع الأسف بعض الأنصار اليوم ، لما أن حاولوا رد نشأة التصوف الاسلامى الى تأثيرات أجنبية كالأفلاطونية المحدثة والمذاهب الهندية ٠ ولهذا فان للمرحوم الأستاذ ماسينيون الفضل العظيم فى تفسير نشأة التصوف الاسلامى ونموه – على الأقل فى القرون الثلاثة الأولى – تفسيرا مستمدا من أصول اسلامية خالصة ، ومن الكتاب والسنة على وجه التخصيص ٠

وبعد هاتين الرسالتين استمر نشاطه العلمى محصورا فى المقالات والأبحاث الصغيرة التى ينشرها فى المجلات العلمية أو يلقيها فى المؤتمرات ، وبخاصة مؤتمرات المستشرقين ، ولابد أن نصل الى سنة ١٩٢٩ لنجد كتابا كبيرا يكاد أن يكون ملحقا لرسالتيه هاتين ، لأنه يتضمن خصوصا النصوص العربية غير المنشورة التى استعان بها واستند اليها فى رسالتيه ، وهو كتاب « مجموع نصوص غير منشورة تتعلق بتاريخ التصوف فى بلاد الاسلام » ، (باريس سنة ١٩٢٩ فى ٧ + ٢٥٩ صفحة) ٠ ومن بين الدراسات الصغيرة التى كتبها فى هذه الفترة عدد كبير من المواد فى « دائرة المعارف الاسلامية » هى « القرامطة – الخراز – الكندى – ليون الافريقى – معروف الرصافى – المحاسبى – النوبختى – نوبخت – نور محمدى – نصيرى – سهل التسترى – السالمية – السنوسية – شطح – الششترى – السرى السقطى – طريقة – تصوف – الترمذى – أخيضر – الوراق – ورد – زنج – زنديق – زهد ٠٠ وكلها كما ترى تدور حول موضوعات فى التصوف أو فى الشيعة وما يقرب منها من مذاهب ٠

وكان قد عين كما رأينا أستاذا بديلا فى الكوليج دى فرانس من سنة ١٩١٩ الى سنة ١٩٢٤ لكرسى دراسة الاسلام من الناحية الاجتماعية ، ثم انه أصبح أستاذا لهذا الكرسى من سنة ١٩٢٦ حتى سنة ١٩٥٤، وعين مديرا للدراسات بالمدرسة العملية للدراسات العليا ، قسم العلوم الدينية ، وظل فيه حتى تقاعده سنة ١٩٥٤ ٠

ولما أنشىء المجمع اللغوى (مجمع اللغة العربية الآن) فى سنة ١٩٣٣ عين عضوا عاملا فيه حتى سنة ١٩٥٦ ثم عضوا مراسلا من سنة ١٩٥٧ حتى وفاته ٠

وتولى تحرير « مجلة العالم الاسلامى R M M » فى سنة ١٩١٩ وكان كما رأينا يوالى الكتابة فيها منذ سنة ١٩٠٨ ، وأصبح مديرا لها فى سنة ١٩٢٧ ، ثم تحولت الى « مجلة الدراسات الاسلامية » R E I سنة ١٩٢٧ وكان مديرا لها واستمر يتابع اصدارها كل عام حتى وفاته ، وألحق بها ضميمة تحوى أسماء الكتب (وأحيانا نبذة عنها) التى تتعلق بالاسلام والتى تصدر كل عام ٠

أما عنايته بالحلاج فلم تنقطع لحظة واحدة . فنشر في سنة ١٩٣١ « ديوان الحلاج » (في ١٥٨ صفحة ولوحتين بـ « المجلة الآسيوية » ، عدد يناير - مارس سنة ١٩٣١ ، واعيد طبعه سنة ١٩٥٥ مع زيادات) ومع ترجمة فرنسية رائعة . وعكف على أخبـاره ، فاخرج هو وباول كراوس كتاب : « أخبار الحلاج » مع ترجمة فرنسية ، ومقدمة (وقد أعيد طبعه مرة ثانية سنة ١٩٥٧) . وكتب دراسة عن « أسانيد » أخبار الحلاج سنة ١٩٤٦ ، وبحثا عن « حياة الحلاج بعد وفاته » في السنة نفسها ، ودراسة عن « المنحنى الشخصي لحياة الحلاج » نشر في مجلة « الله حي » (كراسة ٤ ص ١٣ - ص ٣٩) وقد ترجمنـاه الى العربية في كتابنا « شخصيات قلقة في الاسلام » ، (القاهرة سنة ١٩٤٧) . وتتبع « أسطورة منصور الحـلاج في بلاد الأتراك » (« مجلة الدراسـات الاسلامية » سنة ١٩٤١ - ١٩٤٦ ، ص ٦٧-١١٥) ، و « كتابات العطـار عن الحلاج » (المجلة نفسها ص ١١٧ - ١١٤) . وأصدر في سنة ١٩٤٨ « مراجع جديدة عن الحلاج » (السفر التذكاري لجولدتسيهر ، بودابست ، جـ ١ ص ٢٥٢ - ٢٧٩) ونشر « قصة الحلاج » سـنة ١٩٥٤ وفيه نشر النص بلغـة شعبية .

* * *

على أن اشتغاله بالحلاج لم يصرفه عن الاهتمـام بغيره من الصوفية . فكتب عن « ابن سبعين والنقد النفساني » (السفر التذكاري المهدى الى هـ. باسيه، جـ ٢ سنة ١٩٢٩ ص ١٢٣ - ١٣٤) ، وعن « أبي الحسن الششتري » (مجلة « الأندلس » ، سـنة ١٩٤٩ ص ٢٩ - ص ٥٧) . كما كتب في « دائرة المعارف الاسلامية » كما رأينا عن بعض الصوفيـة الآخرين ، ودراسة عن روزبهان البقلي سنة ١٩٥٣ .

ومن زيارته الى قرية سـلمان باك على بعد ٢٠ كيلومترا من بغداد ظل الأستاذ ماسينيون يحتفـظ بانطباع عميق عن هذا الصحابي العظيـم الذي به انتسب الفرس الى آل بيت الرسـول استنادا الى حديث : « سلمان منا أهل البيت » . فنشر بحثـا بعنوان « سلمان باك والبواكير الروحية للاسـلام الايراني » ضمن مجموعة مباحث « جمعية الدراسات الايرانية » سنة ١٩٣٤ ، وقد ترجمناه الى العربية ضمن كتابنا « شخصيات قلقة في الاسلام » .

ولقد قلنا انه اهتم بمذهب الشيعة وما تفرع عنه بخاصة من مذاهب مغالية ، فكتب عن « النصيرية » في دائرة المعارف الاسلامية ، و « ثبت مراجـع عن النصيرية » سنة ١٩٣٩ (نشر في « الكتاب التذكاري المهدى الى ر. ديسو) و « ثبت مراجع عن القرامطة » و « الأسس الشيعية لأسرة بني الفرات » (نشر في الكتاب التذكاري المهدى الى جودفروا دي مومبين ، القاهرة سنة ١٩٣٥) .

وشغل خصوصا بالسيدة « فاطمة » بنت الرسول فكتب عن مكانتها عند الشيعة في كتـاب ايرانوس السنوي جـ ٥ سنة ١٩٣٨ - ١٩٣٩ ، وعن « المباهلة في المدينة وفاطمة » (باريس سنة ١٩٥٥) .

* * *

وكان شـغله الشاغل في السنوات الأخيرة هو بأهل الكهف . فبعد أن القى عنهم بحثا في مؤتمر المستشرقين العشرين المنعقد في بروكسـل في ٥ سبتمبر سنة ١٩٣٨ (ونشر في أعمال المؤتمر سنة ١٩٤٠ ص ٣٠٢-ص ٣٠٣) عاد اليهم في سنة١٩٥٠ في السفر المهدى الى بيترز Peeters (سنة ١٩٥٠ جـ ٢ ص ٢٤٥ - ٢٦٠) ، ثم كتب بحثا جامعا عن أهل الكهف نشر في « مجلة الدراسات الاسلامية » (سنة ١٩٥٥ ص ٥٩ - ١١٢ على ١٤ لوحة) وفي آخر عدد منها في سنة ١٩٦٢ ، استوعب فيه قصة أهل الكهف في الاسلام والمسيحية وجمع وثائق عنها وصورا وآثارا .

* * *

بقي جانبان في فكر ماسينيون لا نستطيع الا أن نشير اليهما بايجاز ها هنا .. الأول هو دراسـة تراث العرب العلمي ، وقد كتب عنه فصلا في كتاب

« تاريخ العلم » الذى أصدره الناشر : « المطابـــع الجامعية الفرنســـية » سنة ١٩٥٧ ، وآخر بحث تلقيناه منه قبيل وفاته بأيام قليلة هو عن « غيوم ماجلان واكتشاف العرب لها » وفيه أثبت أن العرب قد عرفوا غيوم ماجلان ، وهى الكواكب التى اهتدى بها ماجلان لما دخل المحيط الهادى ، وبواسطتهـــا استطاع أن يتم دورته حول الأرض ، والملاحون العرب قد اكتشفوها من قبله بزمان طويل وكانوا يهتدون بها فى الملاحة ويسمونها « البقر » .

أما الجانب الآخر فهو دراسة الأحوال الاجتماعية والأنظمة الاجتماعية فى العـــالم الاسلامى على مر العصور ، وكانت هذه الدراسة موضوع محاضراته فى الكوليج دى فرانس طوال خمسة وثلاثين عاما ، بيد أنه لم ينشر هذه المحاضرات ، لأنه لم يكن يكتبها بل يلقيها القاء مستندا الى مذكرات قليلة متناثرة ، وحتى لو كانت قد أخذت بالاختزال لما أمكن نشرها على حالها لأنه كان دائم الاستطراد ، خصوصا وقد كان له من أسفاره التى لا تعد ولا تحصى وتجـــاربه العديدة فى العالم الاسلامى مادة خصبة لا تنفـــد ، ولا شك فى أنه أكبر عالم رحالة فى هـــذا العصر . وكان فى الوقت نفسه يهتم بقضايا الساعة والدعوة الى التسامح والاخاء بين الأديان وبين الشـــعوب ، اهتماما ربما يأسف له الذين كانوا يبتغون منه أن يتوفر على انجاز الأبحاث العديدة التى رسم خطوطها أو جمع موادها ولم يحرر دساتيرها .

لكنه كان موفور النشاط والحيوية الى أقصى حد، شاعرا بأن له رسالة روحية تقتضى الحركة الى جانب الهدوء فى الدراسة .

وظل على هذه الحال من الحيوية والبحث والحركة حتى توفى فى ٣١ أكتوبر الماضى .

ولعله لم يكن يردد فى لحظاته الأخيرة غير هاتين الآيتين الكريمتين اللتين كان يرددهما فى حيـــاته باستمرار ، متأثرا فى هذا بصديق حياته الروحية ، الحلاج : « لن يجيرنى من الله أحد » (سورة الجـــن آية ٢٢) ، « يستعجل بها الذين لا يؤمنون بها ، والذين آمنوا مشفقون منها ويعلمون أنهـــا الحق » (سورة الشورى آية ٤٢) — ألم يكن الحلاج يردد هذه الآية الأخيرة فى أوج لحظات عمره ، أعنى فى لحظة الاستشهاد فى سبيل الحق ؟





وهل هو قابل للتصدير ..؟

من البديهى أن أدب كل أمة قادر على الانطلاق خارج حدودها اذا عبر عن معنى له قيمته، وكان مكتوبا بلغة لا تستعصى ترجمتها . ومن البديهى كذلك أن باب التصدير يزداد انفساحا أمام الأدب لأن مادته هى الأفكار أو عرض سلسلة من الوقائع مترابطة على نسق شائق أو ابانة ذكية عن طبائع البشر .

ولكن تصدير أدب أمة عبر الحدود اللغوية يزداد مشـقة بمقدار ازدياد اتكال ألفاظه وعباراته على الجرس والايقاع الموسيقى واعتمـاده على الكنايات والأخيلة التى تحد القدرة على فهمها بحدود هذه الأمة .

ولنا الآن أن نسأل ـ على ضوء ما تقدم : ما هو الموقف بالنسبة للغة العربية وآدابها ؟

لقد مر بنا مثلان رائعان على قدرة البيان العربى على الانتشار خارج حدود رقعته .

فالقرآن بسبب ما تنطوى عليه رسالته من ضرورة ملزمة قد انتشر نصه العربى خلال قرن واحـد من جنوب فرنسا غربا الى جبال الهملايا شرقا ـ كما انتشرت معانيه على نطاق واسع بفضل ترجمـات لها نصيب من التوفيق قل أو كثر ، ولكن القـرآن وان كانت أداته هى اللغة العربية فهو كتاب منزل يسمو على مجال فروع أدبها بحسب تعريفه المصطلح عليه ، كما أنه يختلف عنها .

والمثل الثانى لأثر عربى راج عند تصديره رواج القطن المصرى هـو هذه التحفة فى الأدب الشـعبى المسماة (ألف ليلة وليلة) . فمنذ القرن الثـانى عشر تلاحقت لها ترجمات بعضها أمين يلتزم النص وبعضها متحلل لحرصه على البراعة فى نقل جمـال الصورة . ودخلت « ألف ليلة وليلة » بفضل هذه الترجمات فى التراث الذى ينهل منه الرجل الغربى المثقف ويستطيع كل انجليزى اليوم لقـاء عشرة جنيهات أن يشترى طبعة حديثة من الترجمة الأولى التى قام بها سير ريتشارد بايرتون ، وهى تتضمن من كتاب « ألف ليلة وليلة » قدرا أوفى بكثير من القدر المشتملة عليه طبعاتها باللغة العربية فى مصر . فقد رأيت بها طبعتين متداولتين ووجدت نصهمـا قد أخضعته للحـذف والاختصار نظرة متحـرزة لا تعرف التساهل .

ولست أفهـم سبب هذا التحرز ،فان وصف الحب الجنسى فى « ألف ليلة وليلة » هو وصـف لظاهرة متعددة الجوانب كالحياة ذاتها ، بل هـو أشد صدقا وابانة للفطرة السليمة عن وصف هـذا الحب فى قصة « عشيق اللادى شـاترلى » .. انه مستمدة من العطف على الانسان وفهمه ، ومن نبض الحياة ودفئهـا ، مما يذكرنا عند تلاوتها بأعمال شكسبير الخالدة .

واذا كان اسم « علاء الدين » و « السـندباد » معروفا لدى جميع المثقفين فى الغرب فلا يسعنا الا الاعتراف بأن الأسماء الرنانة فى عالم الأدب العربى ـ مثل اسم «امرىء القيس» و «أبى العلاء المعرى» و « المتنبى » لا يعرفهـا فى أوربا الا المشـتغلون بالاستشراق ، ولا ينطبق هـذا الحكم على « أبى نواس » فان اسمه معروف فى الغرب لأنه مذكور فى ألف ليلة وليلة .

يقيم الآن في بلدنا الكاتب الأنجليزى المعروف ديزموند ستيوارت مترجم قصة (الارض) لعبد الرحمن الشرقاوى • وقد طلبت اليه المجلة ان يخصها بمقال عن الادب العربى الحديث ــ ويسر المجلة ان تنشر تعليقات القراء على هذا المقال •

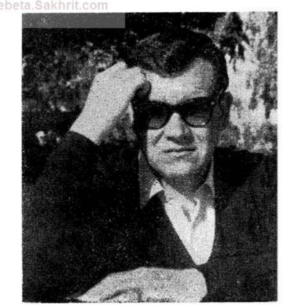
بقلم : ديزموند ستيوارت
ترجمة : يحيى حقى

وتجاهل الغرب للشعر العربى الكلاسيكى له أسباب ثلاثة :

١ ــ لأنه شعر يطغى فيه الشكل على المضمون فالثروة الفكرية فيه اقل مما نجده منها مثلا فى أعمال (سوفوكليس) فاذا كان الايقاع الموسيقى هو عماد هذا الشعر العربى فان هذا العماد هو أول عنصر من عناصر الشعر يهوى عند الترجمة •

٢ ــ لأنه شعر يختلف نسيجه عن النسيج المترابط فى الشعر الذى يألفه الرجل المثقف الغربى وريث آداب اليونان والرومان • واذا استثنينا المعلقات ، جاز لنا القول بأن أغلب الشعر العربى يفتقر الى وحدة تربط أطراف القصيدة ، انه عندنا بمثابة عقد لم ينتظم فيه الا ــ بيد النزوات والأهواء ــ عدد من أحجار كريمة وغير كريمة أحيانا •

٣ ــ أنه شعر لم يجد الى اليوم من المترجمين العبقرى القادر على نفضه وانطاقه بلغة الغرب ، لقد وجد الشعر الفارسى هذا المترجم العبقرى حين تولى ادوارد فيتز جيرالد ترجمة (رباعيات عمر الخيام) بشعر لم يتكلف التزام النص الفارسى ، ولعل هذه الرباعيات هى عندنا أروج القصائد الطوال فى مجموعات الأمثلة المختارة من روائع الشعر •



وبعد فقد آن لنا أن نسأل ــ وما هو الحكم على الادب العربى الحديث ؟ لم يعد الشعر هو الغالب عليه ، لذلك فان باب التصدير أكثر من قبل انفساحا أمامه •

وينبغى قبل أن نبحث فضائل هذا الأدب الا نغفل عن القيود التى تغل يد الأجنبى المستورد له، فالترجمة مهما بلغت الغاية فى الاتقان والروعة تعترض طريقها الى الأسواق الأجنبية عوائق جمة • لقد ظلت « رباعيات عمر الخيام » من ترجمة «فيتز جيرالد » ــ رغم انها مضرب المثل ــ هاجعة على ارفف المكتبات التى تتجر فى الكتب المردودة لا الجديدةالى ان قيض الله لها الشاعر (سوينبرن) فوقعت عليها يده صدفة ولفت اليها الأنظار وجلب لها الشهرة ، ان انجلترا تعرض عن كل كتاب مترجم (وانما

أتحدث عن انجلترا لأنها بلدى) ولا يثنيها عن هذا الاعراض ان الكتاب مترجم عن آداب جيرانها الأقربين كفرنسا والمانيا ، فان قصة من تأليف « أندريه جيد » أو « توماس مان » قد تصادف ترجمتها النجاح فى انجلترا ولكن هذا النجاح مرهون بحملة واسعة النطاق للتعريف بها والاعلان عنها ، فالناشرون يتحرجون من نشر ترجمة لقصة متوجة باسم غير مشهور فى انجلترا ويتوقعون أن تجر عليهم خسارة مادية ينجيهم منها نشرهم لقصة لكاتب انجليزى مجرب معروف .

ويخيل الى ان هناك عقبتين فى الجانب العربى : الأولى تتمثل فى مشكلة لغوية ، فان اختلاف العربية عن الانجليزية لا فى النحو والصرف وتركيب العبارات فحسب ، بل فى صياغة الفكرة ورسم الصورة أيضا ، هو أشد من اختلاف الانجليزية عن الفرنسية أو الألمانية . لهذا ينبغى لمن يتولى الترجمة عن العربية ان يكون استاذا متمكنا بصيرا بهذه المشكلة والا حق للقارىء الأجنبى أن يحكم على النص المترجم بأنه غير مفهوم أو ان منطقه شاذ عجيب — فواجب المترجم والحالة هذه الا يقتصر على ترجمة الألفاظ والعبارات حسب تركيبها ، بل أن يخلقها خلقا جديدا يلائم أسرار لغته ومنهج تفكير أهلها .

والعقبة الثانية تتمثل فى مشكلة تتعلق بنوع الجمهور الذى يخاطبه الأديب ، فالأدباء فى أوربا يميلون الى مخاطبة البشر عامة — لا أستثنى منهم الا أفرادا قلائل من بينهم « كبلنج » الذى اشتهر لأنه اقتصر على مخاطبة بنى قومه عن بنى قومه ، ولكن هذا المثل الشاذ لم يتكرر بعده فى انجلترا .

اما القصصيون المصريون الذين اعرفهم فانهم يميلون فيما احسب الى مخاطبة جمهور خاص يختلف فى عنعناته وعقده ومشكلاته عن جمهور القراء خارج مصر .

والمثل المحورى الذى يبلور هذا الخلاف نجده فى الطريقة التى تعالج بها القصة بلاء الاستعمار.. ويحق لى القول بان ابدع القصص المهاجمة للاستعمار نجدها فى الأدب الأوربى وأبرز شاهد على ذلك قصة الكاتب الانجليزى (فورستر) المسماة (رحلة الى الهند) . وقد صدرت هذه القصة فى زمن سابق بكثير لاستقلال الهند والعهد الذى كان اعتناق الكاتب فيه للآراء الحرة التقدمية كفيلا بافتتان الناس به ، (وفورستر) فى هجومه على الاستعمار لم يلجأ الى ترديد الشعارات المألوفة والمطالب المحفوظة عن ظهر قلب أو الى الاقتباس من جدل رجال السياسة ومناقشاتهم ، بل كانت وسيلته فى استمالة القارىء واقناعه برأيه أن يحكى له قصة متتابعة الحوادث وأن يلتزم الصدق الغلاب فى وصفه لتجارب ابطال هذه القصة من الانجليز والهنود على السواء .

واذا كان (فورستر) قد جعل من الدكتور عزيز — البطل الهندى فى القصة — أوفى رمز وأعمقه للمعانى التى يمثلها فانه — على حين لا يستخدم كلمة (المستعمرين) ابدا — يصف الانجليز المستعمرين للهند وصفه لاناس لاتختلف عجينتهم عن عجينة سائر البشر ، فلا يتعذر عليك ادراك موقفهم ومبرراته .

ويصدق هذا الحكم أيضا على جرهام جرين حين يصف أبناء المكسيك فى ثورتهم وأبناء أمريكا عندهم فى هزهم لأكتافهم .. كما يصدق أيضا على « البير كامى » فى وصفه لأبناء الجزائر والمستوطنين الفرنسيين وعلى « همنجواى » فى وصفه لأبناء كوبا وبنى جنسه من الأمريكان .

لقد ترجمت مؤلفات هؤلاء الكتاب الى جميع اللغات .. والشعور المتخلف عندنا من قراءتها ان الكاتب يحدثنا عن البطل من أبطاله حديثه عن الانسان كما يراه لا حديثه عن فرد انجليزى أو فرنسى .. اننى لا أزال أنتظر قصة مصرية أجد فيها مثل هذا الالتزام للمعالجة الموضوعية ، ومثل هذا الفهم الشامل .

وقد يعترض على قارىء بقوله ان الأدب الانجليزى لايخلو من كتاب عظام يقفون عند حد وصف خصائص أبناء جنسهم من الرجال والنساء فى نطاقهم المحلى .. وانى اوافقه على هذا الاعتراض ، واذا سئلت عن حجتى تمثلت بالقصصية (جين اوستين) وهى اقدر كاتبة بين النساء على الاطلاق . انها اقتصرت على وصف محيطها المحلى الضيق ، حتى انها لم تذكر كلمة واحدة عن حروب نابوليون التى عاصرت زمنها وزمن موضوعات قصصها .. ولكن هل راجت قصص (جين أوستين) فى العالم العربى ؟ .. انى أشك فى ذلك كثيرا . فان قيمة قصصها تستند الى العناية باختيار الألفاظ المحددة للمعانى تحديدا دقيقا

والى قدرتها على وصف المجتمعات الصغيرة وصفا يستقر فى الاذهان ويكشف عنها فى كل مكان .. فهل لدى كتاب مصر مثل هذه القدرة فى الوصف ؟ ان كان الجواب نعم فلاجرم ان قصصهم ستلقى شيئا فشيئا رواجا خارج مصر . أما اذا لم يملكوا هذه القدرة واقتصروا فى وصفهم للعواطف والسلوك على القوالب الشائعة المعروفة فان قصصهم ستظل مقصوصة الأجنحة .

وينبغى لى هنا أن أذكر أدباء مصر الذين يخيل الى أنهم يعملون بنجاح على تمهيد الطريق لنفوذهم خارج بلادهم . فهذا توفيق الحكيم ينظر الى الحياة من بعد نظرة تنم عن السخرية والدعابة ، يسندها أسلوب سلس يتميز ببساطة بديعة . ولقد سبق لقصصه المترجمة ان نالت تقديرا جميلا خارج مصر وهو حين يلتزم الواقع أفضل عندى منه حين يجنح الى الخيال .

أما عبد الرحمن الشرقاوى فان قصته «الأرض» لا تخلو فى تركيبها من العيوب ، كهذا التحول المفاجىء فى السرد من ضمير المتكلم الى ضمير الغائب وهذا التحول المفاجىء أيضا فى مطالب أهل القرية من حقوق الرى الى شق طريق جديد . ولكن الصورة العامة لقرية فى الدلتا مرسومة بصدق حتى انى شعرت حين قمت بترجمتها انها قصة يهفو لقراءتها كل انسان جعل الصدق غايته ومطلبه .

لقد ظهرت ترجمتها الانجليزية فى أوائل هذا العام وقد تقبلها النقاد قبولا حسنا مما بعث بدار نشر فى نيويورك الى ابداء رغبتها فى اصدار طبعة أمريكية .

وهذه قصص نجيب محفوظ لا تزال تنتظر المترجم ، وانى واثق انها حين تترجم ستلقى من كثرة الرواج ما هى جديرة به ، هذا وان كنت أرى أن التزام نجيب محفوظ للفصحى فى كتابة الحوار مخل بمطلب الواقعية الذى يطمع فيه القراء الأجانب .

حقا ان الكاتبة « ايفى كومبتون ـ بيرنيت » تضمن قصصها حوارا تجعله عن عمد غير مطابق للطبيعى المألوف ولكن اظهار انعدام المطابقة يخدم الغرض الذى تسعى اليه بكتابة القصة ، فهو عندها ليس عنادا طارئا كما هو الحال عند نجيب محفوظ .

وآخر ملاحظة لى هى أن الأدب الغربى الحديث يميل ميلا محمودا الى مقت الأسلوب الخطابى والعبارات الجوفاء ، فالكاتب المرموق هو الذى عنده شىء يقوله فيقوله ، لا الكاتب الخلو الذى يحشو لك فراغه بكلام من أى نوع كان .

فالقارىء يتطلب تعريفه بأشياء محددة منوعة وبمعلومات نافعة جديدة ، وهذا هو السر فى أن المطبوعات التى تصدرها مجلة (لايف) فى أمريكا تلقى رواجا شعبيا ، ويتطلب كذلك الاثارة ، وهذا هو سبب انتشار القصص البوليسية وقصص المغامرات ـ ويتطلب ايضا مده بنبوءات الخبراء عن عالمه فى المستقبل وترتب على ذلك اقبال الناس حديثا على قراءة القصص العالمية التى لايحسن كتابتها الا العلماء المختصون ـ ويتطلب بالمثل معينا من السلوى فيصبح الانجيل أكثر المطبوعات رواجا فى السوق، ويتطلب النجاح فى الحياة فتتوالى الكتب التى تعلم اللغات والفنون والحرف ـ بل تعلم أيضا كيف تكتسب الاصدقاء وتستميل الناس ، انه يتطلب السفر عبر الأزمنة والأمكنة ومن ثم رواج كتب الرحلات والتاريخ ـ ويتطلب فوق كل شىء ـ اذا جعل القراءة وسيلته للعلم لاللهو وقضاء الوقت ـ أن تستنير بصيرته . ما معنى قول الرجل لنفسه فى سنة ١٩٦٢ انه انسان ؟ ومن هنا سر اهتمامه بالكتب الذى تبصره بالغريزة الجنسية ، بالسلوك المنحرف وغير المنحرف ، بالشذوذ النفسى ، بالقسوة والرحمة بالعنف والسلام ، وهذا كله هو المحور الذى تدور حوله القصص فى الأدب الغربى ـ فاذا استطاع الكاتب العربى أن يزيد من استنارة بصيرة هذا القارىء بهذه المواضيع فليثق أنه سيجد له من يقرأه خارج بلاده ، أما اذا اقتصر على التحدث عن هموم فردية أو محلية فلن يتصف جمهور قرائه هو أيضا الا بالفردية والمحلية ، اللهم الا اذا عالج هذه الهموم الفردية والمحلية ببراعة وتفوق بحيث يصبح حى « خان الخليلى » مثالا عالميا لا مصريا قحا ويصبح « عبد الهادى افندى » هو الانسان فى كل مكان .. وهذه هى مسئولية الكتاب أنفسهم وليست مسئولية المجالس العليا أو الناشرين السمحاء .

ذات يوم

"قصيدة"
للدكتور عز الدين اسماعيل



الساعة التى نعيشها
نعيشها بلا حياة
نموتها بلا رجاء
ننثرها فى كلمات خاويات .. فى تثاؤب
نهرب فيها من نفوسنا
نعيشها ، أجل
لكننا لم نعرف الحياة

* * *

يجمعنا كل مساء مجلس غير انيس
لكنه يجمعنا
نحبه ، ونحن فى أعماقنا نكرهه
وفى نهاية المساء
يقول صاحبى : ما أتعس الحياة !
أجل ، ولكن .. ذنبنا أنا نعيش
لكننا لم نعرف الحياة

* * *

من أجل شىء لم يبن نحن نعيش
نقضى زمانا باهت اللون وننعى حظنا
نقضى زمانا لم نخط فيه حرفا
نعيش فيه صفحة بياضها من عين يعقوب
نلوك فيه حزننا الضرير
نلعنه ، لكننا نسأله
فلم تخضبه دماؤنا ولم نسفح دمه
نعيشه لحنا رتيبا لم ينغمه أحد
نعيشه ، لأنه الشىء الذى نمتلكه
أجل ، فنحن الفقراء .



نحن نرى ، أجل ولكن عيننا ليست بصيرة
نسمع ، لكن لا نعى
نلوذ فى خوائنا بفكرة او فكرتين
وليستا من صنعنا
وليستا من حقنا
لكن ورثنا منهما مصيرنا
لكى نعيش يومنا كأمسنا كالغد
لكى نمر ، حينما نمر ، لايحدجنا احد
نحن طيوف عصرنا ، نحن الزبد .

* * *

نعيش لحظة من عمرنا او لحظتين
من عمرنا الطويل لانعيش الا لحظتين
فى لحظة يولد انسان وفى أخرى يموت
وتنتهى قصة أجيال عراة .. تنتهى
لم تطرق المأساة بابنا ولم تصافح أرضنا
وحينما يصنع نور الشمس ظلا فى دروبنا
ننكره ، نجفل منه ، نزدريه
لأننا لا نبصر الأشياء الا فى النهار
نرى السطوح دون ظل
ونقتل الأعماق .

* * *

أذكر تلك اللحظة التى أردت أن أحياها
لكى أقول اننى انسان
طوقت خصرها النحيل وارتميت فى ظلام شعرها
قبلتها متمتما : لقد ملكت كل شىء !
وأجفلت ، فلاح لى فى عينها أنى صغير
وأن هوة سحيقة القرار بيننا .. سحيقة القرار
وتمتمت تقول لى : يافارسى الصغير
لقد تطلعت الى شىء كبير
انك فى قمتك الشماء حصن زوقت جدرانه أيدى العصور
وجوفه خواء
فلتنض عنك ثوبك الأنيق
ولتهبط السلم حتى القاع .. حتى القاع
وجس خلال الوحل .. جس خلاله
ولاطم الأمواج حتى تغرقك
حتى اذا ماصرت لاشىء وكل شىء
فلتاتنى ، انى هناك أنتظر
لاتأل جهدا ، اننى سأنتظر
ويومها تعرف أن لمسة من اصبعى قد تحرق
وأن قبلة أبيحها تذوب العروق
وأن كلمة تقال عابرة
تفوق ماتحويه دفتا كتاب

* * *

من فوق قمتى ومن وراء حصنى المنيع
ارنو اليك
وفى غد سنلتقى .. سنلتقى
لأطبع القبلة فوق مفرقيك .

وثائق مطوية وأضواء جديدة في تاريخ مصر القديم

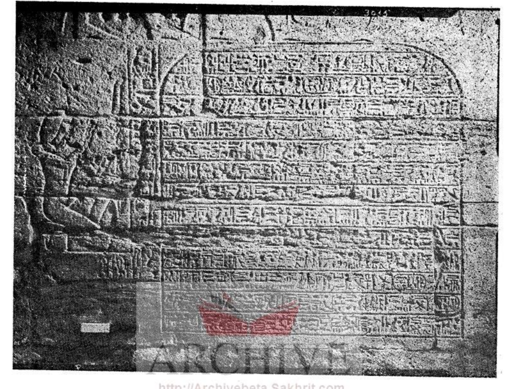
نص العام الرابع من حكم مرنبتاح

بقلم : احمد عبد الحميد يوسف

مرنبتاح (١)

هو الملك الذى حظى من عناية المؤرخين ودراساتهم بما يكاد ينافس به أعظم الفراعين تاريخا واحفلهم سيرة واقواهم بأسا . تناول الباحثون سيرته ومكانها من تاريخ مصر والشرق القديم عامة ، ومن تاريخ العبرانيين وأحاديث بنى اسرائيل خاصة يحاولون بذلك أن يتلمسوا من تضاعيف الأحداث وكلمات المتون التاريخية ما يثبت أو ينفى عن يقين فى الحالتين ما اختلفوا فيه من انه صاحب موسى عليه السلام وانه صاحب الأحداث التى انتهت بخروج بنى اسرائيل المشهور . وتناول المؤرخون سيرته من حيث هو خليفة لأبيه رمسيس الثانى العظيم ومن حيث أن عصره يمثل فترة من الفترات التى جنحت مصر فيها الى الانحدار من ذروة القوة الى هوة الضعف ، ومن عز الى هوان انتهى بانهيار فى الداخل وانحلال لامبراطوريتها فى الخارج ، حيث تألبت عليها الشعوب من أقاليمها فى آسيا ، وتألبت عليها من الليبيين وشعوب البحر المتوسط عناصر هائمة عدمت المستقر الخصيب ، حيث تحركت الشعوب والاجناس فى أوروبا فى موجات عاتية تدفع امامها شعوبا تبحث لنفسها عن مستقر دائم تعيش فيه فتتطلع نفوسها الى مصر وتشرئب أعناقها اليها وتمد

(١) يهمنى أن أسجل الشكر للاستاذ الدكتور أحمد بدوى مدير جامعة القاهرة ومركز تسجيل الآثار على ما أمدنى به من آراء قيمة وعون كريم .



نص العام الرابع من حكم مرنبتاح

عيونها الى الوادى الخصيب من حول النيل . وتشاء الاقدار ان يقع حكم مرنبتاح فى هذا الزمان ، وان يقع على كاهله عبء الدفاع عن عرشه وبلاده منها وان يرد تلك الموجات الجائعة التى تسعى لملء بطونها كما وصفهم أجدادنا الاقدمون .

لقد ورث مع العرش تركة مثقلة بالتبعات والأحداث عن أب حكم سبعة وستين عاما امتلأت بالحروب الطويلة المرهقة ، ثم امتلأت بعد ذلك بالنفقات الثقيلة الباهظة على عمائر ومنشآت كثيرة باذخة ، وكان هو قد جاوز سن الشباب بل جاوز الكهولة حين تولى الحكم بعد ابيه الذى جاوز الثمانين ، فاذا بشيخ يخلف شيخا ، كلاهما تتراخى قبضته ويتهاوى عزمه او يكاد ، وذلك فى زمن ماكان أحوج مصر فيه الى عاهل قوى الشكيمة صلب العود . فاذا مصر فى عهد مرنبتاح تتحول من الهجوم الى الدفاع ، ومن التطلع الى امبراطوريتها وتوسيعها الى الانشغال بالدفاع عن أراضيها وسلامتها .

***

عرف المؤرخون وعلماء الآثار المصرية من وثائق تاريخ مصر القديم فى عهد مرنبتاح أربع دقائق تتحدث عن علاقات مصر الخارجية وحروبها هى :

١ ـ نص النصر الأكبر فى الكرنك .

٢ ـ نص عمود القاهرة .

٣ ـ نص العام الخامس على لوح أتريب .

٤ ـ نشيد النصر على لوح اسرائيل .

وتروى الوثائق الثلاث الأولى أحداث العام الخامس من حكم مرنبتاح ، وهى تخلد ذكرى النصر الأكبر

الذى أحرزه هذه السنة على الليبيين ومن حالفهم من شعوب البحر المتوسط من العناصر الهندية الاوربية ، ولقد حفظت لنا فى نص الكرنك رواية مسهبة عن تلك الموقعة مع قائمة بأسماء تلك القبائل التى بدأ نشاطها يظهر على مسرح التاريخ . وقد نزلت اول ما نزلت فى ليبيا ، ولم يستطع ذلك الاقليم الذى نزلوا فيه ان يقيم أود من تدفق عليه من تلك الجموع فضلا عمن فيه من السكان .

اما لوح اسرائيل فقد نقش كذلك فى العام الخامس من حكم مرنبتاح فى أعقاب النصر الأكبر الذى أمن به مصر ، وكان خاتمة لما أحدق بها من الأخطار فى الشرق والغرب حيث أحس الناس انه قد آن لهم ان ينعموا بالامن والسلام وقد أزيح عن كاهلهم ثقل كأنه حمل من النحاس ، كما يصف النص فى بعض مواضعه ، ولذلك فهو نشيد يشيد بقوة مرنبتاح وشدة بأسه وشجاعته ويلهج بما أحرز من نصر على الأعداء والعصاة والثائرين وهو فى أثناء ذلك يحصى من غلبهم مرنبتاح فدانوا له ـ بفضل سطوته ـ من الليبيين وشعوب آسيا ومن بينهم اسرائيل التى ظهرت هنا لأول مرة فى التاريخ. وذكر اسرائيل هنا يثير مشكلة من أعقد المشاكل التاريخية التى تمس الدين ، وتثير سؤالا مازال يتردد بغير جواب قاطع : هل مرنبتاح هو صاحب موسى ؟! وهذه الوثيقة هى المصدر الوحيد الذى يتحدث عن علاقة مرنبتاح بآسيا وما بذل فيها من الجهود . على أن أسلوبها وما قصد به من المديح والثناء قد حمل بعض المؤرخين على ان يتشككوا فى وقوع ما روت من الأحداث ، مفترضين انها لاتعدو أن تكون نشيدا يصور فرعون منتصرا مسيطرا على الشعوب جميعا ، وان كنا لانرى ذلك الرأى ، ولانراه بعد الذى سلطه نص العام الرابع من الأضواء وهو النص الذى نقدمه فى هذا المقال .

وينبغى ان نضيف الى تلك الوثائق الاربع وثيقة اخرى لم يلتفت اليها المؤرخون ولا الباحثون منعلماء الآثار المصرية ، ولم تحظ بما ينبغى لها من العناية والدرس على مالها من الأهمية التاريخية الخطيرة ، فهى تذكر أحداثا لم نكن نعرف عنها شيئا قبل الآن وتؤيد أحداثا شك بعض المؤرخين فى وقوعها أو ترددوا فيها فضربوا صفحا عن ذكرها ، فضلا عن انها مؤرخة بالعام الرابع من حكم مرنبتاح وبذلك نستطيع تحديد تاريخ أحداث لم يكن تاريخها يقينا .

ذلك النص هو الذى نقشه نائب الملك فى «كوش» على مدخل معبد « عمدا » ببلاد النوبة (1) . وهو نص من ثلاثة عشر سطرا نقشت فى اطار مربع بين يدى رسم لنائب الملك فى النوبة يمثله راكعا فى هيئة المتعبد . ونرى قبل دراسة النص والتعليق عليه أن نقدم ترجمة كاملة له :

١ ـ يعيش حور الثور القوى لمن تهجم له الاسود ، ربيب السيدتين ، عظيم البأس شديد القوى كاسر البلاد الاجنبية المشرق فى بلادهم .

٢ ـ حور الذهبى رب الرعب ، عظيم المهابة ملك الشمال والجنوب ، قاهر « جازر » بان رع مرى أمون ، ساحق الليبيين الذين اتى على نهايتهم مرنبتاح حتب حرماعت معطى الحياة .

٣ ـ الاله الطيب ، أسد على سوريا ، ثور قوى على النوبة العليا حتى قضى على أرض البجاة . لقد جاء من حدث جلالته ان الاعداء من سكان الاطراف قد انتهكوا الحدود عند ..

٤ ـ المدينة الجنوبية . حدث (ذلك) عام ٤ شهر ٢ فصل الحصاد (فى) اليوم الاول . (عند ذلك قام) جيش جلالته القوى فقهر عظماء الخاسئين من الليبيين فما خلف أحدا من رجال الليبيين أجمعين .

٥ ـ (وسبيت نساؤهم) وكل ما فى أرضهم .. بمئات الالاف وعشرات الالاف . (أما) الباقون فقد صلبوا على رؤوس الاشجار عند جنوب منف مقتولين وحمل كل شىء الى مصر سالما.

٦ ـ ان زعماء البلاد جميعا قد شتتوا بفضل عزم جلالته الذى زأر فى قلوبهم (باسمه .) (2)

٧ ـ ان رهبة قوته على بلاد الاطراف قد سحقتهم دفعةواحدة فلم يبق وريث لارضهم من بعدهم . ولقد حمل الى مصر البجاة فقذفت النار على جموعهم .

٨ ـ امام ذويهم ، والباقون قطعت أيديهم جزاء ذنوبهم ، وآخرون اقتلعت آذانهم وعيونهم (ثم) حملت الى النوبة وجعل ذلك فى كومة فى مدائنهم .

٩ ـ فلم يحدث أن أعادت النوبة العصيان الى الابد اذ اصبحوا بائسين . ان بان (رع مرى أمون) ولد .

١٠ ـ مثل .. العظيم ، لقد اندفع الى يمينه (3) فوقف على حدود البلاد بحثا عن العدو فى تلك الارض كلها ليمنعهم منتكرار الثورة مرة أخرى . ان رعبك دخل .

---

(1) معبد يقع على بعد ٢٠٨ ك م من أسوان ، بدأ بناءه بطل مصر المغوار تحتمس الثالث ثم أكمله من بعده ولده امنحتب الثانى فتحتمس الرابع .

(2) اى بعث فيها الرعب

(3) اى الى المغرب وكان اليمين عند المصريين الاقدمين كناية عن الغرب .

١١ – فى قلب الارض يامرن بتاح حتب حرماعت ياصورة رع الحية يا جاعل الاقواس السبعة ترتعش والبلاد الاجنبية من الشام الى حدود الفسق (١) اذ يأتى بهم .

١٢ – بان رع مرى امون بنفس من فمه يجذبه مرة واحدة (٢) لقد أعز مصر وحمى الاميرة (٣) واهمل النوبة السفلى وحمل بلاد الحيثيين على تأتى .

١٣ – راكعة كماتمشى الكلاب . (اما الذين) يجهلون مصرفهم يأتون بأنفسهم بقوة ذراعة ، ان رعب قوته تقهر البلاد الاجنبية باسمه وتسعد البلاد وهو يجعل مصر فى حبور عندما يكون تحت افقها .

***

يجمع هذا النص فى سطوره الثلاثة عشر ما وقع لمصر مع من حولها من الامم والشعوب من الاحداث والخطوب ، وهو يتفق مع ما ورد فى لوح اسرائيل ويؤيده ، ويزيد عليه حملة الليبيين فى السنة الرابعة وثورة البجاة والنوبيين ، وبذلك يصورماكان من أحوال البلاد فى عهد مرنبتاح وما أحدق بها من اخطار وما واجهت من ثورة اقاليمها فى آسيا والنوبة ثم ما تحمله عاهلها من الجهاد فى الشرق والغرب والجنوب فى وقت واحد ، فاذا هو حركة لا تهدأ وجذوة لا تخبو وذلك على الرغم مما كان عليه من الشيخوخة وتقدم الأعوام .

وليس من السهل بعد ذلك ان نذهب مع المتشككين فيما بذل مرنبتاح فى آسيا فان النص الذى نقدمه اليوم ليذكر وقائعمحددة لايبدو فيها اثر من الخيال، كما ان فيه دقة فى الرواية حين يذكر أن الفرعون قد قهر بلادا ، واهمل النوبة السفلى ، ولو كان ذلك مجرد مديح كما يقول « ولسن » لجعل البلاد كلها مقهورة خاضعة .

كان الخطر من قبل الليبيين وحلفائهم عظيما ، وكان الليبيون منذ أيام سيتى قد طفقوا يمدون آمالهم الى اراضى مصر الخصيبة وما فيها من الخير ويتطلعون الى الهجرة اليها والاقامة فيها ، ولكن سيتى استطاع أن يرد ذلك فى غير جهد كبير ، ومع ذلك فقد ظلت بطون منهم تتسرب الى مصر – بالغارة والعدوان تارة وبالتسلل اللطيف والهجرة المسالمة أحيانا – فتستقر على مشارف الدلتا (١) ، ولكن الخطر ازداد حدة حين تطلعت شعوب البحر المتوسط الى مصر واتجهت اليها ، وحين نزلوا الى ليبيا فتحالفوا مع اهلها فى سبيل هدفهم المنشود .

وكان مرنبتاح عليما بذلك الخطر الذى يوشك ان ينزل بمصر ، حريصا على أن يجنبها جموعا توشك ان تنقض عليها كالجراد المنتشر ، لذلك اجتهد منذ تولى العرش فى ان يستعد لهم فيحسن الاستعداد، وان يجعل استعداده سياسيا وحربيا ، وان يأمن الأخطار فى آسيا قبل أن يولى وجهه قبل المغرب لملاقاة الليبيين ، ذلك اللقاء الذى لم يكن عنه محيص فكان ان سعى لضمان صداقة الحيثيين ، اخطر منافس لمصر فى آسيا معتمدا على معاهدة الصلح والصداقة التى عقدها أبوه معهم فى أعقاب حروب طويلة دامت زهاء عشرين عاما ، بل لقد سعى الى كسب ودهم واستمالتهم اليه ، فسارع الى نجدتهم فى محنتهم عام المجاعة التى نزلت ببلادهم ، اذ أمدهم بأوساق من الغلال ، وذلك حتى لا يأخذوه من الخلف فى صراعه المنتظر .

ولكنه سرعان ما كشف عن غدر أصهار أبيه واصدقائه ، فاذا الذين اظهر لهم المودة واظهروا له الصداقة من وراء حركات الثوار واغارات الشعوب البحرية على مصر .

واذا به يجد نفسه حيال ثورة جامحة اندلعتبين اكثر مدن الشام ، وكان عليه ان يعجل باخمادها والقضاء على عناصر الفتنة هناك وقد لاحت بروق النذر من قبل الغرب ، ولا شك انه قاد أو ارسل جيشا قضى على العصاة وادب المدن الثائرة ، واكبر الظن انه اشتبك هناك مع الحيثيين فى معركة هزموا فيها هزيمة نكراء ، واكرهوا على ذل وصفه نص « عمدا » بأن فرعون حملهم على ان يأتوا مهطعين راكعين كما تمشى الكلاب .

فلما كان الشهر الثانى من العام الرابع من حكمه، اغار الليبيون على حدود مصر فيما يجب ان نسميه الآن « بالغزو الليبى الأول » وهو الغزو الذى يحدثنا به نص العام الرابع ولا مصدر لنا عنه سواه . وكان

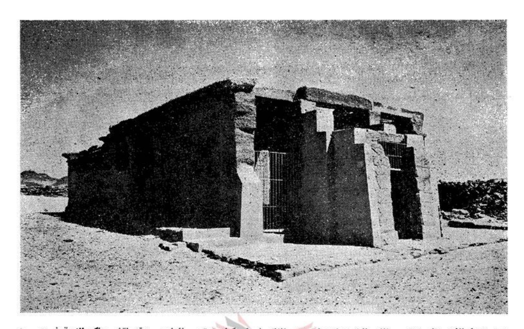
---

(١) كناية عن اقصى حدود العالم السفلى حيث يبدأ ظلام العالم .

(٢) اى بكلمة واحدة كقوله كن فيكون .

(٣) من أسماء مصر .

(١) ولذلك سموا بسكان الأطراف .



معبد عمدا الذى بناه تحتمس الثـالث وولده امنحتب الثانى ثم استكمله تحتمس الرابع . وقد نقش حاكم النوبة فى عهـد مرنبتاح فى الجانب الايسر من المدخل وثيقة العـام الرابع من حكم فرعـون

مرنبتاح على استعداد للعدوان على كل حال ، فما ان انتهكوا الحدود حتى تصـدى لهم الجيش المصرى القوى فدمرهم وغنم أموالهم . ولقد اشتد فرعـون فى معاملة الأسرى فقتلهم وصلبهم على رءوس الشجر فى « منف » عبرة للناس ، اذ كان حريصا عـلى ان يلقى الرعب فى نفوس المعتدين حتى لا يعودوا الى العدوان وحتى يقضى على آمالهم فيما ظنوا أنهـا الأرض الموعودة .

ولكنه لم يكد يخلص من اقرار الأمن فى الشـام ليشتبك مع الليبيين فى الغرب حتى جابهته ثورة فى اقصى جنوب مصر بين قبائل البجاة ، أوشكت ان تمتد فتندلع بين أهل النوبة العليا ، فقمعها فى عنف وقد أحس أنه مضطر الى ان يقسو ويعنف ليعاقب الذين ارتكبوا خيانة الثورة عليه منتهزين فرصـة اشتباكه مع الليبيين وانشغاله بحربهم ، مستغلين محنته لمصلحتهم . فحملهم الى مصر فحرقوا بالنار على ملأ من ذويهم وآخرون اقتلعت عيونهم وصلمت آذانهم وقطعت أيديهم بذنوبهم ، وقد اتخذ من ذلك وسيلة لردع الثائرين وأرهاب أهل النوبة العليا أن تحدثهم نفوسهم بالاندفاع فى الثورة ، بل زاد فى ذلك فحمل الآذان والعيون والأيدى فعرضها أكواما فى بلادهم ارهابا وتخويفا . ولقد أثمرت هـذه الوسيلة من غير شك فلم تقم النوبة بعد ذلك بثورة عليه أبدا .

***

على أن الغزو الليبى الأول لم يكن بالمعركة الفاصلة ولا كان بالمعركة الكبيرة فى أكبر الظن . وكان على فرعون مصر أن ينزل الى المعركة الكبرى التى تقرر المصائر ، ولعله قدر هو نفسه ذلك حين « اندفع الى المغرب فوقف على حدود البلاد بحثا عن العدو فى تلك الأرض كلهـا ليمنعهم من تكرار الثـورة مرة أخرى » . لقد أصبح مستعدا للقاء الليبيين بعد أن قضى عـلى الفتن واقر الأمن فى أقاليم مصر شمالها وجنوبها ، ووقف الحيثيون ساكتين بعـد الذى أصابهم من هزيمة ، ولم يكن سكوتهم يومئـذ كما افترض بعض المؤرخين » عن صداقة ومودة نحو

مرنبتاح ، ولا شك ان نص «عمدا» هذا قد قطع بأن العلاقات المصرية الحيثية قد تدهورت قبل العام الرابع من حكمه .

***

وكان الغزو الثانى فى العام الخامس أخطر ما تعرضت له مصر من الغارات اذ واجهت جموعا هائلة من شعوب البحر المتوسط تحالفت مع الليبيين بقيادة مليكهم مرياى ، وكان مرياى هذا عازما فى اصرار على النصر والاستقرار بمصر فصحب معه نساءه وبنيه .. وقد استغرق المصريون فى استعداداتهم الأخيرة اربعة عشر يوما حتى اليوم الموعود ، يوم التقى الجمعان ، واصطدم الجيشان فى معركة هائلة لم تدم أكثر من ست ساعات انتزع فيها المصريون الغلبة واحرزوا النصر الأكبر .

لكأنها كانت عين جالوت القديمة . وهرب ملك الليبيين بنفسه وتفرق جنوده وغنم المصريون مغانم كثيرة .

ولقد احس المصريون فى أعقاب هذه المعركة انهم لم يحرزوا نصرا فحسب ، ولكنهم قضوا كذلك على كل خطر يتهددهم ، وضمنوا سلاما لا يشوبه خوف ، وحق لهم أن يجوسوا خلال الديار فى غير وجل ، وان يجلس بعضهم الى بعض يتحدثون ويسمرون ويتغنون بنشيد النصر سعداء هانئين .

بقيت كلمة فى أخلاق مرنبتاح وطباعه فقد كان ـ كما رأينا ـ قاسيا غليظ القلب مع اعدائه لم تأخذه شفقة أو رحمة فى عقابهم وتعذيبهم ، ويصور ما ورد فى وثيقة العام الرابع قسوة لعلها أقرت فى الاذهان من قديم جبروت « فرعون » وطغيانه ، وانه كان جبارا فى الأرض ، وانه كان من المفسدين . حقا لقد اتخذ مرنبتاح من وسائل التعذيب ما لا نكاد نجد له مثيلا بين الفراعين ، والغريب أن تؤيد هذه الوثيقة الهيروغليفية التى نجلوها هنا تأييدا يكاد يتفق فى حرفه مع ما انفرد القرآن بذكره من تعذيب هدد فرعون به بنى اسرائيل :

« فلأقطعن ايديكم وارجلكم من خلاف ولأصلبنكم فى جذوع النخل » (١)

والغريب ايضا أن يعلق المفسرون على ذلك بما تواتر اليهم من الخبر بأن « فرعون » كان أول من اتبع هذه الوسائل من التعذيب (٢) وربما تلمسنا له بعض العذر فيما أحدق به من محن أو شكت ان تدمر دولته وتزيل ملكه وتضيع استقلال بلاده ، وربما وجدنا فيما فعل وطنية صادقة وعزيمة جبارة على رجل فى مثل سنه اجتمعت عليه الأخطار الهائلة فى وقت واحد ، فخلص مصر منها واستطاع أن يوفر لها السلامة والأمن ويؤخر القدر المحتوم ولو الى حين .

وبعد .. أكان مرنبتاح صاحب موسى عليه السلام ؟ .

قال بعض المؤرخين « لا » وكان مما قالوا : لقد غرق فرعون فى البحر الأحمر .

وها هى جثة مرنبتاح ترقد فى متحف القاهرة .

ومع ذلك فالقرآن يقول بعد غرق فرعون :

« فاليوم ننجيك ببدنك لتكون لمن خلفك آية » (٣)

---

١ ـ سورة طه آية ٧٠

٢ ـ انظر على سبيل المثال تفسير البيضاوى والنسفى وأبى السعود .

(٣) سورة يونس آية ٩١ .



نماذج من الفنون الاسلامية فى اليمن

(شكل ١)

بقلم : وفنية عزى

قامت اليمن بدور كبير فى نشر الاسلام وتأييد كلمته ، فكان من قبيلتى الأوس والخزرج اليمنيتين اللتين هاجرتا الى الحجاز واستقرتا فى المدينة ، انصار النبى الكريم فدوه بأرواحهم وأموالهم .. وكانت وفود القبائل تتوافد عليه من جميع أرجاء اليمن ، من الهضبة ومن تهامة ومن حضرموت .. ومن بلاد مأرب والجوف . وقد عبر عليه السلام فى يوم من الأيام عما يظنه فيهم فقال : « أتاكم أهل اليمن هم ألين قلوبا وأرق أفئدة ، الايمان يمان والحكمة يمانية » . وخرج اليمنيون فى جيوش الاسلام يحملون راية الجهاد ، فكان أغلب جيش عمرو بن العاص الذى فتح به مصر من أهل اليمن ، كما كانت الجيوش التى خرجت الى شمال افريقية أكثرها من القبائل القحطانية ، ولم يلبثوا حتى امتزجوا بسكان مختلف هذه البلاد واستقر كثير منهم فى الشام والعراق ومصر .

وقد تألق اسم اليمن قبل الاسلام ، ويعرف دارس التاريخ أهمية الدور الذى لعبته فى الحضارة العربية ، فقد ظلت أمينة على عروبتها ودينها وتراثها كما كان لليمنيين صلات قديمة مع الأمم المجاورة وتوطدت علاقاتهم مع المصريين منذ أقدم العصور (١) .

وفى العصر الاسلامى كانت اليمن كبقية الأقاليم الاسلامية فى العصرين الأموى والعباسى يعين عليها ولاة من قبل الخلفاء فى دمشق وبغداد . وقام هؤلاء

(١) الدكتور احمد فخرى : اليمن ماضيها وحاضرها ص٦٣ ـ ص ٦٥ .

الولاة بتشجيع الصناعات المختلفة والفنون الاسلامية حتى انفردت اليمن بين الاقاليم الاسلامية بطراز فني معين ، وسنتناول بالحديث في هذا المقال بعض فنون اليمن الاسلامية وخاصة في صناعة النسيج والمعادن .

لقيت صناعة النسج في أقاليم العالم الاسلامي تشجيعا كبيرا من الخلفاء والأمراء والولاة جميعا ، فكانت الأقمشة المنسوجة من التحف التي تفضل عند الاهداء في المناسبات المختلفة ، وفي المواسم والأعياد بوجه خاص .

ويتجلى اهتمام المسلمين بالمنسوجات في عنايتهم « بالطراز » (١) حتى أصبح تسجيل أسماء الولاة والحكام ، فضلا عن الخلفاء ، على رقعة النسيج بلحمة من الذهب أو الفضة أو الخيوط الحريرية الملونة حقا من حقوق السلطة الشرعية يقوم الى جانب علامات السلطان الأخرى كذكر الاسم في الخطبة أو نقشه على العملة .

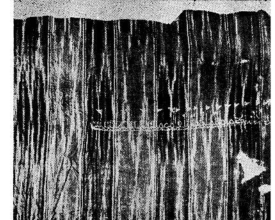
لذلك لم يكن من الغريب أن تتنافس الولايات والأقاليم الاسلامية في اقامة مناسج حكومية سميت « بطراز الخاصة » تنتج الأقمشة للخليفة ورجال بلاطه ، بالاضافة الى مناسج أهلية أطلق عليها « طراز العامة » ، وكانت تعمل تحت رقابة الحكومة ويبدو أنها كانت تزود الأسواق التجارية بالمنتجات الشعبية ، فضلا عن امكان تحويل انتاجها الى البلاط الخاص اذا ما دعت الضرورة الى ذلك .

ولعل الثابت في اذهان الأثريين حتى اليوم ان مصر كانت أهم الولايات التي خضعت للعرب في مطلع القرن السابع الميلادى من حيث تزويدها الأسواق المحلية والخارجية بأهم المنسوجات التي كان يقوم الصناع الوطنيون بنسجها ، وقد اشتهر من بينها قبل الاسلام وبعده نوع معين يدعى القباطى ، وهو اللفظ الذى أطلقه العرب على النسيج المصرى نسبة الى اقباط مصر. ويذكر المقريزى(١) أن المقوقس أهدى الرسول فيما أهدى قباء وعشرين ثوبا من القباطى ، كما كان الخلفاء يكسون الكعبة بالقباطى حتى سنة ٣٩٧ هـ على الاقل اى حتى عصر الحاكم بأمر الله (٢) .

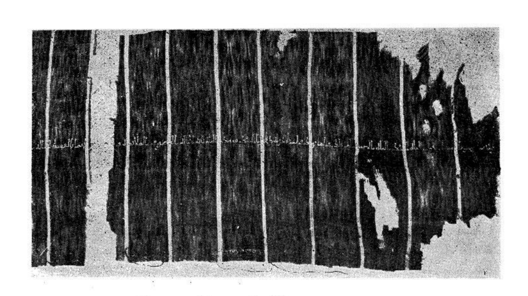
ولاشك أن الكعبة وهى مثابة المسلمين وقبلتهم كانت تكسى بأعز أنواع الأقمشة في العالم الاسلامي وهى الأقمشة المصرية من القباطى .. غير أن هذا النوع من النسيج لم يكن في الحقيقة النوع الوحيد أو النوع الأول الذى كسيت به الكعبة ، لأن المراجع التاريخية تحدثنا أن تبع بن كليكرب لما قدم من المدينة الى مكة في طريقه الى اليمن راى في المنام ان يكسو البيت الحرام ، فكساه الحصف وهونسيج من خوص النخيل ، ثم رأى مرة أخرى أن يكسوه احسن الاقمشة فكساه الوصايل ، « فكان تبع أول من كسا البيت فأوصى به ولاته من جرهم » (٣) .

(١) الطراز : لفظ مشتق من الفارسية . ترازيدن وتعنى التطريز ، اصبح يطلق على الرداء المحلى بالتطريز اذا Broderie المدبج كانت تلك الحلية في اشرطة من الكتابة واخيرا اطلق على المصنع الذى تطرز فيه هذه الاشرطة . انظر دكتور عبد العزيز مرزوق الزخرفة المنسوجة – ص ٢١

شكل (٢)



(١) في خططه جـ ١ – ص ٢٩ ، ص ٣٠
(٢) ابو المحاسن : جـ ٤ – ص ٢١٧
(٣) سيرة ابن هشام جـ ١ ص ١٥ « طبعة وستنفلد »



شكل (٢)

فما هى هذه الوصايل التى كانت أول كسوة للكعبة ؟ الوصايل لغة جمع « وصيلة » والوصيلة ـ كما جاء فى « القاموس المحيط » ـ ثوب يمانى مخطط ، فنحن اذن امام نوع من الأقمشة العريقة كانت تنسج فى اليمن فى الجاهلية ، واستمر نسجها فى العصور الاسلامية الأولى مع احتفاظها بخصائصها التى تتميز بها بين أقمشة العالم الاسلامى الأخرى، وهى الخطوط التى تنساب طولية أو عرضية وتتصل أو تنفصل لتعطى منظر ألوان متعددة كأنما غفل الفنان عنها فانسكبت على أرضية بيضاء واختلطت ببعضها وامتزجت ولكن فى نظام بديع ، ورونق أخاذ .

ورغم جمال هذه الوصايل اليمنية وأهميتها بالنسبة لتاريخ صناعة النسيج وفن النسج فانها لم تحظ من الباحثين بالقليل أو الكثير غير تعيين نوعها ونسبتها الى اليمن .

وفى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة نماذج من هذه الوصايل اليمنية توضح مدى عظمة صناعة الأقمشة فى اليمن بوجه خاص .

والحق أن الصناع اليمنيين ضربوا بسهم وافر فى صناعة الأقمشة على أنوالهم المحلية ، فبلغوا فى فن النسيج درجة عظيمة من الروعة والكمال، ويكفى دليلا على ذلك نجاح هؤلاء الصناع فى ابتكار طريقة فنية خاصة لزخرفة الوصايل اليمنية ، وهى طريقة نسج الخطوط الملونة الناشئة عن صبغ خيوط السداة واللحمة قبل النسج بلون أو بعدة الوان أبرزها الأزرق والأبيض الضارب الى الصفرة ، والاسمر الضارب الى الحمرة ، ويظهر أن نجاحهم فى هذه الصناعة النسجية كان يستند الى سهولة الحصول على خامة القطن لان خيوط الوصايل اليمنية كلها من القطن المصبوغ ، وعلى كل حال فان أقاليم المشرق من العالم الاسلامى كانت مركزا ناجحا لزراعة القطن خاصة فارس وربما اليمن كذلك ، فى حين كان المغرب ومصر خاصة مركزا هاما لانتاج الكتان (١) ، أما كيف تم للصناع اليمنيين الحصول على زخرفة أقمشتهم من الوصايل بالخطوط الملونة المنسوجة ، فأقرب تفسير فنى لذلك هو حجز أجزاء على مسافات متفاوتة فى خيوط الغزل البيضاء تلف بأربطة من الجلد أو القماش أو بطبقة شمعية تحجب ما تحتها من هذه الخيوط حتى اذا غمست خيوط الغزل فى الأصباغ أخذت الأجزاء الظاهرة لون الصبغة المطلوب ، فاذا جفت وكشفت الأجزاء المحفوظة بعد ذلك ظلت بيضاء تماما ، فاذا شدت

---

(١) آدم متز : الحضارة الاسلامية : جـ ٢ ص ٢٩٦

هذه الخيوط المتعددة الألوان على الأنوال سداة ولحمة تداخلت ألوانها فتظهر متصلة على رقعة النسيج ٠

ولم تصلنا قبل العصر الاسلامى نماذج من الوصايل اليمنية يمكن فى ضوئها دراسة تطور الناحية الزخرفية على رقعة النسيج لمعرفة ما اذا كان التطور الزخرفى قد حدث فجائيا أم تدريجيا ، غير أننا نعرف من الوصايل اليمنية الاسلامية أن الصناع اليمنيين ابتكروا طريقتين لتزيين الوصايل ، فاستعملوا التطريز تارة ، والطبع والتذهيب تارة أخرى ٠ ولكن العناصر الزخرفية في كل من التطريز أو التذهيب واحدة ، وهى تنحصر فى الخطوط المجدولة أو الحروف الكتابية (شكل ١ و ٢)، وهكذا لعبت الكتابة فى الوصايل دورا هاما كما كان الحال تماما فى تطور الأقمشة فى مصر الاسلامية ٠

ونظرة واحدة لهذه الكتابة تجعلنا نقرر أنها تشكل طرازا خاصا باليمن مما يؤيد أن نظام الطراز لم يكن وقفا على مصر وبلدان المشرق ٠

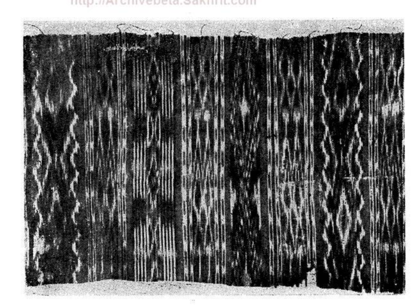
ويشمل طراز الوصايل على اسم الخليفة وألقابه، وبعض العبارات الدعائية (شكل ٤) ، بل ان بعض القطع يظهر عليها اسم المدينة التى قام فيها الطراز ولعل اهم مدينة ورد اسمها فى طراز الوصايل هى « صنعا » ومن بينها القطعة (شكل ٧) وهى مؤرخة سنة ٣١١ هـ « **مما عمل فى طراز الخاصة بصنعا** »٠

وبعض الوصايل كانت تحمل آيات قرآنية فحسب مثل (شكل ٦) التى ينص طرازها على سورة الصمد تتلوها الآية :

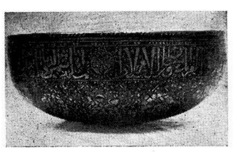
« شهد الله أنه لا اله الا هو والملائكة واولو العلم قائما بالقسط » ٠

والمرجح أن مثل هذه القطع كان يلبسها الامام فى المناسبات الدينية ، أو تتخذ كسوة للمنبر يوم الجمعة ، أو رداء يسجى فيه المتوفى ٠

وثمة قطعة هامة تمدنا بمعلومات جديدة عن طراز اليمن (شكل ٤) فهى تحمل عبارة مطرزة بالخط الكوفى نصها : « بفضل طراز الخلافة » ، وتشير هذه العبارة صراحة الى قيام طراز لعله كان خاصا بالخليفة ورجال بلاطه وحدهم ، وهو طراز لم نسمع به من قبل بين طرز العالم الاسلامى ٠



شكل (٤)



شكل (٥)

وثمة طراز آخر جديد عثرت عليه عند دراسة هذه المجموعة من النسيج وهو « طراز الملوك سنة ٢٠٠ هـ » نقراه فى طراز القطعة (شكل ٨) ، وأسلوب صناعتها يختلف عن أسلوب الوصايل اليمنية السابق ذكره ، فزخارفها هندسية تتألف من معينات يتخللها سطر كتابة مطرزة وترجع الى عصر الخليفة المأمون العباسى .

ويغلب على الظن أن مصانع النسيج فى اليمن لم تكن قاصرة على المناسج الحكومية سواء سجل عليها طراز صنعا أو طراز الخلافة ، وانما كانت توجد مناسج أخرى منزلية يقوم فيها النساء والرجال بنسج أقمشة شعبية لا تحتاج الى مجهود كبير فى نسج خطوطها الملونة تتوازى فى السداة بشكل متبادل .

والخلاصة أن شهرة اليمن فى منسوجاتها من الوصايل ذاعت فى كل مكان حتى أن سعدى الشيرازى يذكر فى كتابه (كلستان) الذى ألفه سنة ٦٥٦ هـ . قصة ذلك التاجر الذى استعد لرحلة طويلة ذكر عنها أنه سيحمل ..

« الفولاذ الهندى الى حلب وأخذ الزجاج الحلبى الى اليمن والاقمشة اليمنية الى ايران » .

وكما عظم شأن صناعة النسيج فى اليمن ازدهرت صناعة التحف المعدنية ، واذا كانت الكشوف الأثرية لم تستطع أن تمدنا حتى اليوم بنماذج من التحف المعدنية من صناعة اليمن فى فجر الاسلام الا أن النماذج المحفوظة بالمتاحف العالمية تقف شاهدا رائعا على تقدم فن صناعة المعادن اليمنية فى عهد بنى رسول ، كما كانت تصنع تحف معدنية أخرى لحسابهم فى العواصم الاسلامية الأخرى ، وأهمها القاهرة ، فقد توطدت العلاقات السياسية والاقتصادية بين دولة المماليك فى مصر وحكام اليمن من بنى رسول بين عامى ٦٢٦ ــ ٨٥٨ هـ . (١٢٢٩ ــ ١٤٥٤م) وكان شعار بنى رسول وردة حمراء فى أرضية بيضاء ، وقال المقر الشهابى بن فضل الله :

« ورأيت أنا السنجق اليمنى وقد رفع فى عرفات سنة ثمان وثلاثين وسبعمائة وهو ابيض فى وردات حمراء كثيرة » (١) .

---

(١) القلقشندى حـ ٥ ــ ص ٢٤ .

شكل (٦)



وبلغ من تشجيع اليمن للفن والفنانين أن أصبحت كعبة للفنانين من جميع الآفاق فقد ذكر القلقشندى نقلا عن مسالك الأبصار عن حكام اليمن .. :

« انهم لم يزالوا مقصودين من آفاق الارض قل ان يبقى مجيد فى صنعة من الصنائع الا ويصنع لاحدهم شيئا على اسمه ويجيد فيه بحسب الطاقة ثم يجهزه اليه ويقصده به فيقدمه اليه فيقبل عليه ويقبل منه » .

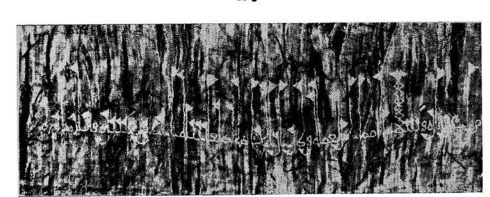
ويعتز متحف الفن الاسلامى بالقاهرة بانه يقتنى مجموعة طيبة من روائع الصناعات المعدنية فى اليمن تحمل أسماء بنى رسول وشعارهم ، ومنها صينية من النحاس المكفت بالفضة فى وسطها جامة كبيرة تضم سبع مناطق تمثل الكواكب والبروج ، وحول هذه الجامة عصابة بها رسم صور أشخاص فى مناظر : موسيقى وشراب ورقص وصيد وعليها شارة بنى رسول ، وتسجل الكتابة النسخية على هذه التحفة اسم السلطان الملك المظفر يوسف بن عمر الذى تولى الحكم فى اليمن من سنة ٦٤٧ الى سنة ٦٩٤ هـ (١٢٤٩-١٢٩٥م) وتوجد صينية أخرى بها جامة كبيرة مستديرة يحيط بها شريط من رسوم الموسيقيين بينهم شعار بنى رسول وحول هذا الشريط عصابة من الكتابة باسم السلطان الملك المظفر المتوفى سنة ٦٩٤ هـ (١٢٩٥م) .

ولا تقل عن هاتين التحفتين اهمية ، طاسة من النحاس المكفت (شكل ٥) بالفضة عليها من الخارج جامات بها رسوم أشخاص فى مناظر صيد وطيور وحيوانات ينقض الواحد منها على الآخر ، ويعلو هذه الجامات شريط كتابة نسخية باسم شمس الدنيا والدين يوسف بن السلطان المنصور عمر بن رسول الذى تولى الحكم فى اليمن من سنة ٦٤٧ - ٦٩٤هـ (١٢٤٩-١٢٩٥م) .

كما يقتنى المتحف قبة صغيرة من النحاس (شكل ٦) عليها زخارف عربية مفرغة غاية فى الدقة وكتابة نسخية باسم سيف الدنيا والدين على بن الملك المؤيد داود ، تولى الحكم فى اليمن سنة ٧٢١ - ٧٦٤ هـ (١٣٢١ - ١٣٦٣ م) ، ويتخلل هذه الكتابة شارة بنى رسول .

ومما يعتز به متحف الفن الاسلامى بالقاهرة ايضا تحفة نادرة من صناعة (صنعا) تعتبر دليلا على نهوض صناعة محلية لتطعيم المعادن بالفضة باليمن ، وهى عبارة عن صندوق من النحاس الاصفر بيضى الشكل (شكل ٩) على بدنه شريط عريض من كتابة نسخية تفصل بين كل عبارة وأخرى جامات مستديرة مزينة بزخارف عربية حول زهرة اللؤلؤ شعار بنى رسول، كما يحيط بالغطاء شريط آخر تزينه كتابات نسخية

شكل (٧)

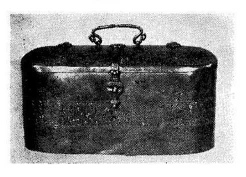


شكل (٨)

مكفتة بالفضة قوامها عبارات دعائية ونلاحـــظ أن الطابع الفنى للزخارف العربية والكتابات النسخية وأسلوب التطعيم على هذه التحفة يصلح أن يكـون دليلا على وجود مدرسة فنية فى مدينة صنعاء .

هذه نماذج من فنون اليمن فى العصر الاسلامى نعرض لها اليوم بمناسبة قيام الجمهورية العربيـة اليمنية وتحية لماضى الشعب اليمنى التليد وتراثه الفنى الزاهر .

شكل (٩)





خواطر سترافنسكى عند بلوغه الثمانين

بقلم الدكتورة سمحة الخولى

يحتفل العالم كله فى هذا العام ببلوغ ايجور سترافنسكى سن الثمانين وشخصية سترافنسكى الموسيقية كانت مثار جدل حاد فى مطلع حياته الفنية ، اما اليوم فهو يعد اعظم المؤلفين الموسيقيين المعاصرين بلا منازع . فسترافنسكى قد دمغ موسيقى القرن العشرين بطابعه مثلما فعل فاجنر بالنسبة لموسيقى القرن التاسع عشر .

وسترافنسكى فى هذه السن ــ التى يكتفى فيها غيره بتكرار نفسه ــ ما زال يتمتع بنفس الطاقة الخلاقة القلقة التى لا تستقر ، فهو يتطلع اليوم الى خلق انماط جديدة فى التعبير الصوتى . ولم يزل هذا الرجل الضئيل الجسم ذو العينين الحادتين والانف الضخم ، يطير حول العالم ليقودمؤلفاته .

وهو هنا يدون بعض خواطره وآرائه بمناسبة بلوغه الثمانين باسلوب نثرى يحمل نفس الطابع الحاد اللاذع الذى يميز موسيقاه .

ولدت فى غيرعصرى، فأنا بحكم موهبتى ومزاجى أنسب لحياة مؤلف صغير من طراز باخ يعيش مغمورا ويكتب الموسيقى بانتظام لله ولشعائره .

ولقد عركت العالم الذى عشت فيه وبلوته خير بلاء ، واستطعت أن أصمد ولكنى لم أسلم مع ذلك من فساده ، ذلك الفساد المخيم على دنيا الأعمال الموسيقية بما تضمه من الناشرين وقادة الأوركسترا والمهرجانات والتسجيلات والدعاية والتليفزيون والنقاد .

ورأيى الحقيقى فى الناقد الموسيقى أن الشخص الذى يكرس حياته لمهنة الموسيقى وممارستها ممارسة عملية خلاقة ، لا ينبغى أن يكون موضع الحكم ممن لا مهنة له ، ولا يفهم الموسيقى فهم الممارسة ، مما يلون نظراته اليها ، فالموسيقى فى

حياته أقل اهمية وخطورة بكثير مما هى فى حياة المؤلف . وسائر المفاهيم الخاطئة للأداء الموسيقى وهى التى اصبح يطلق عليها الآن اسم حفلات موسيقية (كونسيرت) .

الا أن ذلك المؤلف الصفير من طراز باخ الذى كنت اقرب بطبيعتى اليه كان كفيلا بأن يكتب ثلاثة أضعاف ما كتبت من موسيقى .

وانى لأجد اليوم ـ وقد بلغت الثمانين ـ سعادة جديدة فى موسيقى بتهوفن ، فالفوجة الكبيرة Great Fugu مثلا ، تبدو اليوم فى نظرى أكمل معجزة فى الموسيقى .

وكم كان أصدقاء بتهوفن محقين عندما اقنعوه بأن يفصلها عن المؤلف رقم ١٣٠ (Op. 130)

وهذه الفوجة هى أكثر المؤلفات الموسيقية عصرية على الاطلاق ، وستظل أبدا عصرية وحديثة ، وهذا التصريح قد يثير دهشة المتتبعين لمؤلفاتى الأخيرة لأن فوجة بتهوفن قائمة أساسا على التنويع والتفاعل، أما مؤلفاتى الأخيرة فهى مكتوبة غالبا بأسلوب الكانون canonic فهى لذلك ساكنة ومتوازنة و « موضوعية » ، أى انها فى الواقع مناقضة تمام التناقض لفوجة بتهوفن (ربما توقع الدارسون لموسيقاى أن اختار مقطوعتى المفضلة من بين مؤلفات جوسكان (١) مثل الموتت (٢) الفيرارى الكبير المسمى Hic me sidereo أو شىء من هذا القبيل)

والجميل فى هذه الفوجة انك لا تكاد تحس فيها أثرا من طابع العصر الذى كنت فيه ، فان ايقاعاتها اعمق وادق من اى موسيقى كتبت فى قرننا هذا وهى تعد نموذجا نقيا للموسيقى القائمة على المسافات Interval music ، وانى لأحبها وافضلها على كل ما عداها .

ان كل يوم يمر يزيد من حدة الازدواج والانفصال بين ذاتى وجسدى ، وكأنى قد اصبحت اداة ايضاح فى مناظرة افلاطونية ، والوعاء الذى يحتوينى يزداد كل يوم غرابة وبعدا عنى حتى لكأنه تكفير عن ذنوبى، فأنا أريد أن أسرع الخطى فى مشيتى ولكن شريكى العنيد يأبى أن ينفذ رغبتى ، وفى غد وشيك الوقوع سيرفض أن يتحرك بتاتا ، وعندئذ سأصر على تأكيد الانفصال التام بين هذه الأداة الغريبة وبين ذاتى .

انا أعتبر موهبتى الفنية نعمة من الله ، وانى لأدعوه كل يوم أن يمنحنى القدرة على الانتفاع بها واستخدامها ، وعندما اكتشفت ، منذ طفولتى المبكرة ، انى قد وليت حارسا ووصيا على هذه الهبة ، عاهدت الله أن أكون بها جديرا ، ولكنى أعترف أن السماء قد أغدقت على طول حياتى نعما وفيرة غير مشروطة بذلك العهد، أما الحارس الوصى فكثيرا ما كان وفاؤه بعهده وفاء دنيويا محدودا .

يسألوننى عن الامكانيات اللانهائية لتلك المادة الفنية الجديدة التى طار صيتها ، الا وهى الأصوات الموسيقية الالكترونية المصدر، وأستطيع القول بأنه اذا استثنينا عددا ضئيلا جدا منها (أخص بالذكر منه مؤلف ميلتون بابيت Milton Babbit الالكترونى المسمى : رؤية وصلاة Vision & Prayer وهو عمل يبرر وجود القاعدة) فان تلك الامكانيات الهائلة ليست فى الواقع الا مجرد لصق لمجموعة من اصوات الشوشرة (المستعملة فى محطات الاذاعة) والازيزات الأرغنية والصفير وقصف المدافع الى غير ذلك من أنواع الصخب المسلية .

ليست الامكانيات الهائلة نقطة البدء الصحيحة فى الفن ، بل هى النخبة او الصفوة Choice ومع ذلك فقد اصبح معمل الصوت اليوم من مستلزمات السوق الموسيقية العالية ، وانى لأعرف مؤلفا موسيقيا من الطراز القديم المحض ، ذهب هذا المؤلف الى مهندس الصوت وطلب منه أن يجهز له « صوتا الكترونيا متوسط الطبقة ، لا هو مرتفع ولا هو منخفض ، على أن يجمع بين مميزات صوت الباصون (اى العاجوت) والترومبون فى آن واحد» ورغم قصور هذه التعليمات ، ضغط مهندس الصوت زرا وقام باجراء بعض التوصيلات ، ثم سلم لمؤلف الطراز القديم مظروفا به شريط سجل عليه الضجيج noise المطلوب . أما القطعة التى استخدم فيها هذا الصوت (وقد سمعتها) فقد جاءت شبيهة بموسيقى الكترونية لبرامز Brahms

(١) جوسكان دى بريه (١٤٤٥ ـ ١٥٢١) من أشهر مؤلفى عصره امتاز باتقان التأليف الكونترابنطى وعرف ببراعته فى الكتابة بأسلوب الكانون .

(٢) الموتت مؤلف كورالى دينى لعدة اصوات مختلفة يكتب بأسلوب أشبه بالفوجة فى بدايته .

ان أهم ما يحققه فنان فى حياة خلاقة منتجة امتدت ستين عاما هو ان يحافظ على مركزه وسط ابناء عصره (الامر الذى اصبح اليوم أشق بكثير مما كان فى عصر سوفوكليس ، او فولتير أو حتى فى عصر جوته) ولا اظن موسيقيا يستطيع اليوم ان يكون الفريد بين اقرانه ، فليس هناك مؤلف استطاع ان يحتل مركز الصدارة التاريخية فى هذا العصر غير شونبرج Schoenberg وذلك فى الفترة بين ١٩٠٦ — ١٩١٢ ، فأنا قد ولدت فى عام يعتقد بالجبرية ويؤمن بأن كل شىء ليس الا نتيجة مباشرة لسبب أو علة ولكنى عشت حتى عاصرت نظرية المصادفة والاحتمال.

ونشأت فى صغرى على فهم الأشياء فى ضوء الحقائق البسيطة، فالرصاصة تنطلق اذا ما ضغطت على الزناد ، ثم كان على ان اتعلم فيما بعد ان النتائج اللاحقة تتحكم فيها مقدمات واحتمالات سابقة — كما أنى ولدت ونشأت فى ظل مجتمع لا ينظر الى فنى نظرة تقدمية ، وبالرغم من انى عشت فى مجتمع يؤمن بعكس تلك النظرة الا انى لم استطع ان اغير نفسى فى هذا الشأن .

انا لا اوافق اطلاقا على ذلك المؤلف الموسيقى الذى ينادى بأن علينا ان نحلل اتجاه تطور الحالة الموسيقية العامة ثم نسير فى فننا على هدى هذا التحليل ، فانا لم احاول ابدا أن احلل اى « حالة موسيقية » تحليلا واعيا ، كما انى لا اسير الا حيث تقودنى شهيتى او قابليتى الموسيقية .

وانى لأعجب كيف يمكن للمرء ان يعرف حقيقة الحالة الموسيقية العامة ؟ فانا واحد من شيوخ المؤلفين ممن لا زالوا محتفظين بقدرتهم الخلاقة فى بعض نواحى الصنعة الموسيقية على الاقل . ومع ذلك فقد حاولت اخيرا ان اقرا مقالا عن الاتجاهات السائدة اليوم فى الصنعة (التكنيك) الموسيقية ، بقلم احد أساطين العلماء من الباحثين فى أحدث اتجاهات موسيقى صنوف الأصوات (١) serial music ، وسرعان ما تبينت انى لا اكاد افقه من ذلك المقال كلمة واحدة .

وسواء اعتبرت من مؤلفى الطليعة أو من الرجعيين المحافظين او ضربا وسطا بين المؤلفين ، فهذا لا يهم

وانما اردت ان أوضح عمق الهوة بين الذى «يعمل والذى يفسر أو يشرح ، فها انا لاأتمكن من مسايرة آخر المستحدثات حتى فى نطاق اختصاصى الذى يزداد كل يوم تجددا . ولما كان كل ما يكتب يفقد جدته ويصبح قديما عند نشره، فان الكتابات العلمية والفنية فى المستقبل (الذى هو الآن) لا مفر لها من أن تصير مجرد ملخصات أو اضافات أو ملاحق تبين التطورات الأخيرة فى الميدان خلال الأسبوع المنصرم ، وهذا هو الدكتور توينبى Toynbee وقد جعل عنوان كتابه الأخير المجلد الثانى عشر « مراجعات » والمجلد الثالث عشر ايكون « مزيدا من المراجعات » ؟ وهكذا دواليك .

« اقهر الماضى » ، أهو ذلك الماضى الذى يتمثل فى رغبة خلق انماط للمستقبل ؟ هل كان يوحنا الصليبى (١) يقصد ذلك وهل كان يقصد قهر الخوف من تغيير الماضى ، الذى هو خوف من الحاضر ؟

ان على ان « اقهر الماضى » فى كل مرة اجلس فيها الى البيانو لكى أؤلف ، ولكنى لا استشعر اى رغبة فى استرجاع ماضى ولا اود ان أعيش مرة ثانية أى يوم من ايام حياتى ، غير انى قد استرجعت فى السنوات الأخيرة الماضية تجارب كثيرة من الماضى وربما كان ذلك لأن اوعية مخى قد فتحت أبوابها لسيل من الذكريات الموغلة فى القدم ، واتاحت لى ان أتجول فى حدائق الطفولة مرة ثانية بصورة لم تكن متاحة لى منذ عشر سنوات مضت .

غير أنى لا استرجع ذكريات الطفولة لانى ارغب فى العودة اليها تحت ضغط مرور الزمن (ربما كان عقلى الباطن هو الذى يحاول ان يغلق الدائرة) ، اما أنا فاريد ان امضى فى السير فى خطوط مستقيمة كعادتى دائما ، وهانحن نعود للازدواج مرة ثانية)

ولكنى أسترجع تلك الذكريات لأنى مثل متسلق الجبال الذى يتحسس الحبال حوله ليطمئن الى انها محكمة الوثاق وليتأكد من المكان الذى ثبتت فيه ، أما الحلم الذى يراود علماء الآثار — وربنان ايضا — باسترجاع الماضى كله بشتى مراحله فهو ليس الا ضربا من التكفير فى نظرى .

(١) أى الموسيقى الدوديكافونية التى تقوم على صنف من الاصوات يحدده المؤلف لنفسه فى البداية ويلتزمه اساسا لحنيا وهارمونيا لقطعته .

(١) يوحنا الصليبى قديس اسبانى عاش فى القرن السادس عشر له كتابات دينية وشعارات تصوفية .

أن أحساسي الداخلي ، وأنا مشغول بالتأليف ، يحميني من التفكير في أي نوع من المعايير اوالقيم، فأنا اعشق العمل الذي اشتغل بتأليفه في كل مرة ايا كان نوعه ، وكلما انجزت مؤلفا جديدا شعرت بأني قد وجدت طريقي اخيرا وبعد لأي .

وشعرت بأني قد بدات أؤلف حقا للمرة الأولى وانا احب « ابنائي » جميعا بالطبع ، ولكني ـ كسائر الآباء ـ اجد أقربهم الى قلبي من كان متخلفا أو ناقص التكوين ، ولكن احدث مؤلفاتي هو الذي يثير حماسي (نزعة دون حيوانية) واهتم بأحدثها سنا واكثرها نضارة وشبابا (وهو ما يسميه علماء النفس rymphetism)

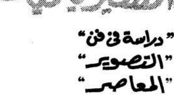
واني لأعتقد ان احسن مؤلفاتي لم تكتب بعد ، (وانا اريد ان اكتب رباعية وترية، وأوبرا للتليفزيون) ولكن « الأحسن » صفة تفقد مفهومها في ذهني عندما أكون منهمكا في التأليف ، اما مثل تلك المفاضلات التي يجريها الآخرون على مؤلفاتي فهي عبث لا طائل تحته بل انها تثير البغضاء .

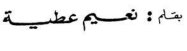
هل كنا انا واليوت Eliot نكتفي بترميم السفن القديمة في حين كان « المعسكر الآخر » (مثل فيبرن Webern وشونبرج وجويس Joyce وكليه Klee يسعى الى خلق وسائل جديدة للشعر ؟ اظن ان هذا التفسير او التقسيم الذي طال الحديث عنه في الجيل الماضي قد اختفى الآن من الأذهان ، فانعصرنا ليس الا وحدة كبيرة نشترك جميعا فيها ، وكل واحد منا يكون جزءا منها . والواقع انه قد يبدو أني واليوت نستغل أشياء تفتقر الى الاتصال أو الاستمرار الحي ، أو اننا خلقنا فنا من أجزاء متفرقة واشتاتا متناثرة ، استخدمنا اقتباسات من شعراء وفنانين آخرين ، واشارات وتلميحات الى اساليب سابقة (وهي اشارات الى اعمال فنية اخرى سابقة لعصرنا) ، اي اننا استخدمنا حطام سفينة غارقة ، ولكنا استخدمنا كل هذا وغيره مما كان في متناول ايدينا وسخرنا ذلك كله للبناء من جديد، ونحن لم نبتكر أو نخترع ناقلات أو وسائل جديدة للسفر ، وذلك لأن وظيفة الفنان هي ترميم السفن القديمة واعدادها اعداد جديدا ، فهو لا يستطيع الا أن يقول بطريقته الخاصة ما قاله غيره من قبل.











-١- نحو السيريالية

لا بد لنا قبل أن نتكلم عن السيريالية أن نعرض للخطوة الأولى التى سبقتها ونعنى بها الحركة الدادية . فقد خلص الفنانون خلال الحرب العالية الاولى ، وقد استبد بهم اليأس والأسى ، الى أن كل شيء عدم . فقد انطلقت الحرب فى تدميرها المجنون محيلة كل ما جاهد الناس من اجله الى كومة من الحثالات . ومن ثم هبت جماعة من الفنانين تعبر عن رد الفعل المتولد عن ذلك التبديد الصارخ للانسانية فانشأوا مذهب « اللافن » ساخرا من كل شيء . غير مؤمن بأى شيء .

وقد رات هذه الحركة النور فى احد مقاهى زيوريخ فى ليلة الثامن من فبراير عام ١٩١٦ على أيدى جماعة من الفنانين والكتاب فى مقدمتهم الشاعر الرومانى الأصل كريستيان تزارا الذى دس أصبعه فى ثنايا قاموس واتخذ اول كلمة وقعت عليها عيناه اسما للحركة المتمردة . وكانت هذه الكلمة « دادا » وتعنى « **الحصان الخشبى** » ونشر بيان الحركة الدادية مسجلا انه :

« .. ليس للفن الاهمية التى كنا نتغنى بها نحن فرسان الخيال منذ قرون» وخلص الى أن «هناك عملا سلبيا تدميريا ضخما يجب القيام به . وهو ان نكنس وننظف » .

وافتتحت الجماعة الدادية فى مارس ١٩١٦ منتدى للفنون والآداب فى زيوريخ اطلقت عليه « ملهى فولتير » وكانت التسمية تومىء الى اهداف الحركة الانتقادية الساخرة . وقد نظمت الجماعة محاضرات عن فنانين متباينين مصحوبة بتعليقات مقذعة أو غير مفهومة بغية تدمير القيم التقليدية . وفى عام ١٩١٧ عرضت الجماعة فى ملهاها مجموعة غريبة من لوحات آرب وكيريكو وارنيست وفيننجر وكاندينسكى وكلى وكوكوشكا ومارك وموديليانى وبيكاسو . وبرز هانز آرب بأوراقه الملونة وحفره على الخشب وتماثيله التى أسماها « الاشكال الحرة »

وقد وجدت الحركة الدادية فى المانيا ارضا خصبة لنمائها بسبب هزيمة عام ١٩١٨ وأزمتها الاقتصادية الحادة فى ذلك الحين . وانضم اليها الكثير من الفنانين الساخطين على الأوضاع الاجتماعية . وانشئت جماعة دادية فى برلين تحت القيادة القصيرة للمصور جورج جروز الذى سخر بعنف من البورجوازية الالمانية .

ولعدة سنوات ازدهرت الدادية كحركة فنية وادبية فى أوروبا ويعزى ازدهارها على الأخص الى عاملين :

أولا : كانت لا معقوليتها وغرابتها كفن يضع نهاية للفن تنسجم مع خيبة الآمال التى عمت أوروبا فى أعقاب الحرب العالمية الأولى .

وثانيا : اتاحت معارضها الشاذة وحفلاتها الخيالية وسهراتها المقضاة فى قراءة الاشعار المصطنعة البلاهة والتى لا معنى لها – اتاحت الفرصة للصحف والمجلات أن تجد مادة دسمة لكتاباتها فمضت تصف بالتفصيل نشاطها الطريف ، مدخلة بذلك شيئا من البهجة على قلوب الجماهير التى كانت فى حاجة الى ما ينسيها همومها ومتاعبها وويلاتها .

هذا وقد سبقت الدادية بعض التعبيرات الجزئية . ففى عام ١٩١٠ افضت تكعيبية كل من براك وبيكاسو الى تفتيت الاشكال الطبيعية . وفى ميلانو اعلن « المستقبليون » الحرب على الانسجام والذوق الجميل اللذين كانا منذ اجيال دعامتى الفن الراسختين .

ولقد قدر لبعض الفنانين الكبار امثال بيكاسو وجروز وبول كلى وغيرهم ان ينجذبوا الى الحركة الدادية لفترة . ولكنهم ما لبثوا ان انفضوا عنها ليمضوا فى دروبهم الخاصة . وقد وجد كثير من الفنانين فى الدادية فرصة نادرة للتعبير عن طاقاتهم الفنية . اذ لم يكن من الصعب قط أن يصبح المرء داديا . ولكن عندما تراجعت الحركة وجد هؤلاء انفسهم يتخبطون على شواطىء مظلمة . اما القلة الموهوبة حقا من الجماعة امثال ماكس ارنيست وهانز آرب وجوان ميرو فقد تطوروا الى خط فنى اكثر ايجابية . وهكذا نجد ان حركة اللافن التى هبت لتدمير الفنون انتهت نهاية طبيعية بأن دمرت نفسها .

وقبل أن تأخذ الحركة فى التفكك والانحلال ارتفعت الى قمة مجدها فى معرضها الذى اقيم فى يناير ١٩٢٠ بباريس حيث عرضت لوحات الاعضاء وتماثيلهم وملصقاتهم مصحوبة بقراءة اشعار وعزف مقطوعات كلها من نتاج الدادية بالطبع . على ان اكثر ما سبب صدمة الراى العام فى هذا المعرض كان لوحة مارسيل دوشام « موناليزا » التى سخر فيها من الفن الرفيع بأسره ممثلا فى لوحة موناليزا أو الجيوكندا لليوناردو دافينشى الذائعة الصيت ، وذلك بأن صور موناليزا الجميلة بشارب طويل كالرجال . وفى يونيو عام ١٩٢٢ اقيم معرض الداديين الكبير الأخير فى باريس . وفى عام ١٩١٩ جاء تزارا الى باريس واستقبل بحماس شديد من جماعة « الادب » المشكلة من أندريه بريتون ومن الشعراء لويس اراجون وبول الوار وفيليب سوبول وغيرهم ، واشترك فى مناقشات صاخبة فى غمرة الحماس الثورى . وفى عام ١٩٢٢ احتدم الشقاق بين تلك الجماعة وبين تزارا وانشق عليها لأنه رفض التخلى عن تطرفه الذى وصل الى حد الفوضوية .

ولكن الفن لا يمكن أن يقف عند حد السلبية التدميرية بل لابد له من الانتقال الى طور البناء . ولقد وفق بريتون ورفاقه خلال العامين التاليين الى ان ينموا حركة فنية جديدة اخذت عن الدادية لا معقوليتها واضافت اليها النزوع الى اكتشاف مجاهل اللاشعور كمادة للفن والأدب .

وبقدر ما كانت الدادية صرخة انكار تنطوى فى ثناياها على أسباب تبددها وتلاشيها كانت ايضا خطوة ضرورية لمجىء السيريالية التى بنيت على حطامها . لقد كانت الدادية امتحانا للفن ، وتساؤلا مريرا عما اذا كان شيئا تافها سخيفا أم شيئا جديا جديرا بالتبجيل والبقاء .

أشهر مصورى الدادية

ولعل أشهر مصورى الدادية هم مارسيل دوشام وفرنسيس بيكابيا وكيرت شويترز .

● **مارسيل دوشام .**

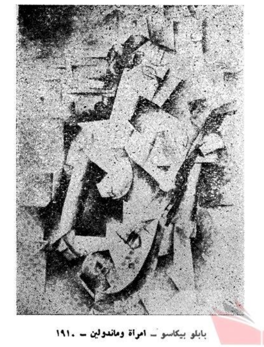
ولد مارسيل دوشام عام ١٨٨٧ . كان أبوه يعمل موثقا وكان له ستة أولاد اصبح اربعة منهم فيما بعد فنانين مشهورين . وقد عمل مارسيل دوشام أول الأمر امين مكتبة فكان فى جلسته المريحة الى مكتبه يطلق العنان لخياله فى كل ما يحلو له . وقد صور ما بين عامى ١٩٠٨ و ١٩١٠ بعض اللوحات على غرار لوحات الانطباعيين الكبار لمجرد اكتشاف الكيفية التى يصورونها بها ، على حد قوله . ولكنه مضى يتحرر من الاشكال التقليدية الى ان انتهى به المطاف عام ١٩١٢ الى تصوير لوحته الذائعة

الصيت « عارية تنزل السلم » ورغم انه كان ما زال فى تلك الحقبة يرسم فى نطاق التقاليد التكعيبية الا انه اراد أن يعبر من خلال اشكاله الهندسيةالمتحركة عن انتصار الآلة على الانسان فى عصر الآلة الجهنمية وعندما عرضت هذه اللوحة فى نيويورك عام ١٩١٣ أكسبته ذيوع الصيت توا . وقد اعتبرها المحافظون رجسا بشعا بينما وصفها المجددون بأنها « الشعاع المضيء عند آخر النفق » كما وصفها أحد النقاد بأنها « انفجار فى مستودع للاخشاب » .

وهذه اللوحة عبارة عن سلسلة من خمسة أشكال انسانية منسقة ملتحمة .وتمثل امراة تنزل درجات سلم ملتو فى ايقاع رائع واحكام مدهش . وتعد من أشهر لوحات الفن الحديث . وقد انهالت على دوشام على اثرها طلبات عدة تلتمس المزيد ولكنه اجاب عليها بغير اكتراث :

« كلا شكرا ، انى أفضل حريتى »

وعندما تعرف دوشام بفرنسيس بيكابيا عمدا الى ابتداع أشكال شبيهة بالآلات أطلقا عليها عناوين عاطفية وتهكمية . وما بين عامى ١٩١٥ و ١٩٢٣ عكف دوشام بكل بساطة واستخفاف على تنفيذ عمله الاكبر ، لوحة ذات ارتفاع يزيد على



بابلو بيكاسو ــ امراة ومандولين ــ ١٩١٠

مارك شاجال ــ عيد الميلاد ــ ١٩١٥/١٩٢٣



ثلاث ياردات مصورة على لوح من الزجاج الشفاف وبقصاصات من الصفيح الملون الصق على الزجاج بنوع معين من الصمغ . ومضى يقول :

« ان الطريقة التقليدية تثير تقززى لان القماش يعلق به كثير من التراب »

وكان اسم هذه اللوحة الفريبة « العروس وعزابها التسعة » وفيها نرى العروس تتدلى من السماء وتخاطب مجموعةعزابها وقد ارتدوا أزياءهم الخاصة : قس ، وفارس مدرع ، وجندى ، وشرطى ، وصبى حانة ، وساع بمحل تجارى ، وحفار قبور ، ووصيف ، وناظر محطة . ويبدو على هؤلاء أنهم انتشوا بعطر العروس فمضوا يرقصون رقصة ايقاعية تتصف خطواتها بالآلية . انها رقصة تحكى حبا بشريا يراه مخلوق من كوكب آخر ولا يفهم من أمره شيئا .

وقد أحدثت هذه اللوحة دويا واكسبت دوشام شهرة عالمية . ولكن ذلك لم يؤثر فيه قط . بل لم يعد يريد ان يرسم شيئا بعد ذلك . وصار كل ما يريده حقا هو ان يلعب الشطرنج ، وكان مبدؤه الا يكرر نفسه قط ، وقد نجح فى ذلك تماما وبكل بساطة ، وذلك بأن توقف عن التصوير فجأة وبدون مقدمات .

وقد اصبح مارسيل دوشام اسطورة من اساطير الفن الحديث . وجمعت لوحاته التى لا تتعدى العشرين فى متحف فيلادلفيا بناء على رغبته .

● فرنسيس بيكابيا .

مصور من أصل اسبانى ولد عام ١٨٧٩ ومات عام ١٩٥٣ . وقد امضى حياته يغير محلات اقامته واصدقاءه وافكاره واساليبه . يدافع عن قضية ثم ينقلب عليها فى سبيل اخرى جديدة سرعان ما يهجرها بدورها . لقد كان فنانا متقلبا يسخر من كل الناس حتى من نفسه . مغرما بنقد الافكار والنظم والناس . ومع ذلك فقد خلف بيكابيا طابعه على زمانه كفنان وكفرد أيضا .

ولقد درس بيكابيا التصوير فى كلية الفنون الجميلة بباريس وانتج لوحات انطباعية حتى عام ١٩٠٨ ثم اتجه نحو التكعيبية . وفى عام ١٩١١ انضم الى جماعة « القطاع الذهبى » التى كانت طورا جديدا من التكعيبية . ولكنه ما لبث ان انفصل عنها فى العام التالى ليعتنق مدلولا «اورفيا» للتصوير . وفى العام ذاته انتج واحدة من افضل لوحاته هى « احتفال فى اشبيلية » وفى عام ١٩١٥ التقى بمارسيل دوشان فى نيويورك وارسى معه اسس التمرد الدادى وانتج « الآلاته التهكمية » . ثم رحل الى برشلونة عام ١٩١٦ حيث انشأ مجلة فنية تفجرت منها سخريته الحادة . وفى عام ١٩٢١ تشاجر مع رفاقه وانضم الى بريتون عندما اسس الحركة السيريالية . وفجأة ادار ظهره للسيريالية وعاد الى الواقعية ثم ارتد منذ عام ١٩٤٥ الى التجريدية التى كان من أوائل المتحمسين لها ومارسها فعلا عام ١٩٠٩ . وفى عام ١٩٤٩ عرض عددا من لوحاته التجريدية اطلق عليها اسماء غريبة مثيرة للضحك مثل : « لن يمكنك بيعها » ، « راسا على عقب » ، « لا اريد ان اصور بعد الآن » ، « ماذا تسمى ذلك ؟ » .

ولا شك ان هذا التبديل المستمر يكشف عن رجل غريب الاطوار . كان بيكابيا متحمسا ولكن للاشىء. يمضى بابحاثه فى كل الاتجاهات ، وينغمس فى أكثر التجارب الفنية شذوذا ، ويتحرش بكل ذوى العقائد المستقرة مثيرا بذلك دفاعا بليغا عن اللامعقول .

على ان موهبة بيكابيا كمصور لم تجحد على الاطلاق . وكان لا يرضى الا عن الانتاج الجيد المدروس . ونجده فى هذا السبيل يحطم اكثر من مرة العديد من لوحاته التى لم ترق الى مستوى الكمال الذى يرضيه . ولكن اذا كان لبيكابيا مكانة فى الفن الحديث فهى اعتباره عدوا للجمود وباعثا للنشاط فى عروق الفن . وما كان بحاجة الى اكثر من ذلك ليكسب الخلود .

● كيرت شويترز

مصور المانى ولد فى هانوفر عام ١٨٨٧ وقضى وقتا طويلا فى تصوير الاشخاص ليكسب عيشه دون ان يكترث قط بهذا الانتاج الاكاديمى . وقد جند فى الحرب العالمية الاولى ، ولكنه كان شارد الفكر جدا الى الحد الذى جعل رؤساءه يرون فى النهاية الحاقه بالمكاتب . وهناك وجد عقله الدادى النزعة

---

(١) نسبة الى اورفيه اله الموسيقى عند الاغريق

مجالا طريفا فى البحث عن الفارين من الخدمة العسكرية . وقد نجح فى خلط الملفات بمهارة جعلت تعقب كثير من أولئك الفارين أمرا متعذرا . ولكنه قام بهذه العملية على اى حال بعناية فائقة لم تتح لأحد ان يشتبه فيما يفعله .

وبعد الحرب قفل راجعا الى هانوفر وتأثر بفن كاندينسكى وفرانز مارك . ثم اصدر مجلة « الحثالات » ذات الطابع الدادى وصدرت منها عدة اعداد خلال الفترة من عام ١٩٢٣ الى عام ١٩٣٢ . والتحق بتحرير احدى مجلات برلين المشهورة ، نشر فيها عددا من الاشعار والقصص . وعندما وصل النازيون الى الحكم رحل الى النرويج . وعندما غزوا النرويج رحل الى انجلترا حيث اعتقل وبعد ان اطلق سراحه حصل على منحة من متحف الفن الحديث بنيويورك . ومات فى يناير عام ١٩٤٨ .

ويبدو ان شويترز كان اكثر الفنانين اخذا للدادية مأخذ الجد باعتبارها شكلا جديدا من اشكال التعبير الفنى .

وفن شويترز عودة رائعة الى الطفولة وهو يبدو كما لو كان يلهو بكل شىء فهو حين يؤلف قصيدة كان يلجأ الى اتفه الكلمات والجمل . وحين يرسم لوحة كان يجمع المهملات من كل مكان ككناس نشيط . ثم ما يلبث ان يحول هذه الأشياء المحتقرة الى لوحة جذابة ، مدللا بذلك على ان ما من شىء يستأهل الازدراء . فتذكرة الترام المستعملة مثلا متى الصقت الى جوار قصاصات اخرى تضحى جزءا من كل ذى قيمة فنية . حقا ان الاشياء متى لمستها انامل الفنان تتغير قيمتها ويبعث فيها الشكل الفنى الذى يكمن فيه دفء الحياة ونضارتها . ان الفنان صانع معجزات ، وتغير لمسته كل شىء . وقد لخص شويترز هذه الحقيقة فى عبارته المشهورة :

« ان كل ما يفرزه الفنان فن »

وحياة شويترز واعماله افضل تعبير عن هذه الحقيقة .

السيريالية

اذا كانت الدادية او حركة اللاشىء التى قامت السيريالية على انقاضها قد اجهدت نفسها على الأخص فى التأليف بين جزئيات الانقاض المتخلفة عن تحطيمها للقيم المتعارف عليها فان السيريالية او حركة ما وراء الواقع قد اخذت على عاتقها ان تجرى تجاربها على الغوامض التى يفرزها اللاشعور وان تحرر الحس فى الوقت ذاته من ربقة المسلمات العتيقة . ولذلك فعندما نشر اندريه بريتون « بيان السيريالية » فى عام ١٩٢٤ طالب بان تكتسح الرؤى المعقولة ، وان تحل محلها رؤى غير معقولة . أو بعبارة اخرى طالب بالحث على التساؤل عن أصل الأشياء ومفهومها من خلال انكار منطقيتها مبدئيا . اى الحث على التشكك فى كل شىء ، وعدم التسليم تسليما ساذجا بأن كل شىء فى مكانه المنطقى بل اعتبار ان الوصول الى قيم جديدة وحقائق فنية يتأتى عن تحطيم الروابط المستتبة بين الاشياء لأن هذا يوصل فى النهاية اما الى ارساء اليقين ببعض الحقائق الموجودة ، أو الى التوصل الى حقائق جديدة . فمهمة الفن الأولى هى اختبار متانة الروابط بين الموجودات بمحاولة زلزلة كيانها وذلك باظهار كل شىء فى غير مكانه الطبيعى وهو من شأنه ان يثير الدهشة لدى الجمهور ، ولكنها دهشة ستخلف فى ضمائرهم الاثر الذى ينشده السيرياليون الا وهو زعزعتهم عن المضى فى حياة باردة فاترة رتيبة نتيجة لقيامها على مسلمات متوارثة متواتر عليها بغير مناقشة .

وقد بحث السيرياليون عن الوسيلة التى توصلهم الى احداث هذا الاثر المزلزل فوجدوا مرتعا خصبا لهم فى اللاشعور او العقل الباطن حيث توجد صور الاشياء على نحو غامض مبهم ، وتترابط ترابطا نابعا عن عالم آخر غير عالم الواقع . فاذا أخذ الفنان على عاتقه ان يستكشف مجاهل هذا العالم بموجوداته وروابطه وألوانه وخطوطه فانه سيقدم للجمهور فنا جديدا تماما يثير فى الناس الدهشة المطلوبة وحب الاستطلاع المرغوب فيه ، للوصول بهم الى مناقشة العالم الواقعى المحيط بهم ، وعدم الاعتداد فى فهمه بمجرد مسلمات توارثوها جيلا بعد جيل كجثث هامدة .

ومن الشائع عن السيريالية انها تقول ان :

« المدهش هو وحده الجميل »

ولقد كانت اشعار لوتريامون فى النصف الأخير من القرن التاسع عشر بخيالاتها الغريبة ومزاجها العنيف وطابعها الشيطانى واعترافاتها بخطايا غير

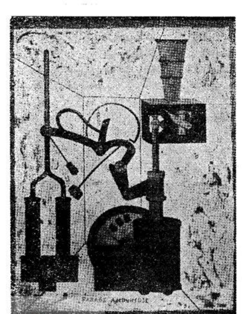
مألوفة مصدرا مباشرا للسيريالية . وفى احـدى شطحات لوتريامون الشعرية يقول :

« انها جميلة كلقاء بالمصادفة على منضدة التشريح بين مظلة وماكينة خياطة »

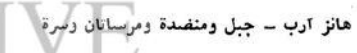
والحق ان أقوى لوحة سيريالية هى تلك التى تصور على أعلى درجة من الغرابة ، وتحتاج الى اطول العبارات لترجمتها الى اللغة الدارجة. وذلك لاحتوائها على قدر ضخم من التناقض الظاهرى، او لاخفاء أحد معانيها اخفاء غريبا ، او لانطوائها على تخييب للآمال بسبب بدئها باثارة الاهتمام الشديد ثم انتهائها الى اوهى المعانى، او لاضفائها قناع الواقع على اللاواقع او العكس ، او لافضائها الى انكار بعض خصائص الطبيعة الأساسية . وقد قال احد المتحدثين باسم السيريالية ان الحلم وحده يترك للمرء مكنة الحرية . وبواسطة اغـراق الروح فى خمرة الخيال واقامة فوضى مقدسة امكن للفنـان السيريالى ان يحس بأنه قادر على أن يشكل مصيره من جديد . وفى عالمه الداخلى يمكن للفنان ان يحس بسيادته وبعظمة جهنمية فى غمار النشوة السحرية الخلاقة التى تنتابه حتى عندما يجد نفسه وجهـا لوجه امام الخراب والدمار .

وقد نادى ماكس ارنيست فى مؤلفه « بحث فى التصوير السيريالى » بأن اية سيطرة عقلية واعيـة أمر خارج عن كل انتاج يسـتحق ان يوصف بالسيريالية . وبينما كانت المبادىء الجماليـة التقليدية تقوم على الاكتشـاف المنطقى للروابط الملحوظة بين ظـواهر الاشـياء ، كـان دور السيريالية اكتشاف روابط جديدة لا منطقية بين الأشياء ، فقد كان هدفها تجريد الاشياء من معانيها المتواترة عليها بغية اعطائها معانى جديدة متولدة عن أشد عمليات المفارقة ادهاشا . لقـد تعـدى السيرياليون حدود الادراك البصرى للموجودات ، الذى كان التكعيبيون بدورهم قد أخذوا من قبـل يشككون فى قيمته ومشروعيته ، ويزعزعون دعائمه.

كما تبنت السيريالية تلك التصورات الميثولوجية والسحرية والدينية التى قوت من التحفز للمعرفة عن طريق اثارة الملكات الحسـية . ولـم تأنف عن نقل الجانب الخرافى لبعض الميثولوجيـات او المقدسات المهولة لبعض العهود الغابرة، مستخدمة سحرها وغوامضها ومعجزاتها وطلاسمها .



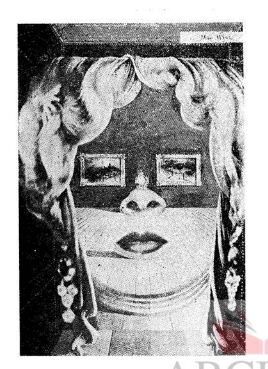
فرانسيس بيكابيا – موكب غرامى – ١٩١٧



هانز آرب – جبل ومنضدة ومرساتان وسرة



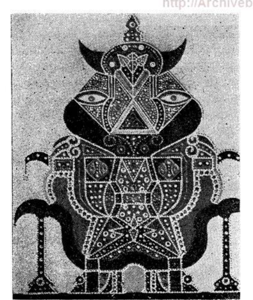
وثمة فنان كان احساسه باللامعقول رائعـــا ومواهبه مدهشة تمسك بالسيريالية فعلا على انها اسلوب للحياة ، ووسيلة للتعبير الفنى فى آن واحد، ووجد متعة كبيرة فى ان يطبع بهـــا حياته . هذا الفنان عندما ذهب ليلقى محاضرة عن السيرياليـة فى لندن اصر على ان يرتدى لباس الغواصين ، لانه على حد قوله كان ينوى ان يغوص فى اللاشعور . وهذا الفنان الغريب هو الاسبانى ســالفادوردالى ، بلا شك .



سالفاتور دالى ــ الممثلة ماى وست .

ولقد نم فن السيريالية عن ميل نحو الرمزية منذ البداية . وهناك نوعان من التجارب الفنية ، التعبير المباشر والتعبير الرمزى . وقد اخذت الرمزية منذ اواخر القرن التاسع عشر تشتد كرد فعل للطبيعية فى الادب وللانطباعية فى التصوير . وقد قام الناقد البيراوريبه فى مقالة له فى مارس ١٨٩١ بتحـــديد مضمون الرمزية مقررا ان العمـــل الفنى يجب ان يكون : اولا : ذهنيا طالما أن هدفه الاعلى ســيكون التعبير عن الصورة الذهنية وثانيا : رمزيا طالمـــا أنه سيعبر عن الفكرة فى اشكال . وثالثا : توفيقيا طالما انه سيسجل الاشكال على نحو يمكن من الفهم العام لها . ورابعا : ذاتيا طالما ان الموضوع لن يعتبر قط فى العمل الفنى موضوعا بل مجرد ايمـــاء الى الصورة الذهنية التى يلمحها الفنان . على ان الفنان سواء أكان شاعرا ام مصورا لا يبحث عن رمز ما هو جلى . ولكن القسط الأكبر من الحياة يوجد على نحو غامض خفى غير محدد . ان الانسان يتحـرك عبر الزمان مثل جبل ثلج عائم يطفو جزء منه فحسب على سطح الشعور . وقد هدفت الســيريالية ، سواء فى مجال التصوير او فى مجال الشـعر ، الى محاولة الوصول الى بعض الابعاد والخصائص لذلك الجزء الغاطس من حياة الانسان ، ولكى تصل الى ذلك فانها تلجأ الى انواع عدة من الرمزية .

جوزيف كربين ــ لوحة عجيبة



والرمزية اما مجردة او ملموسة . وهى مجردة عندما تستخدم اشكالا لا علاقة لها بأية تجربـــة او ظاهرة طبيعية . فالدائرة مثلا يمكن ان ينظـــر اليها على انها رمز للكمال او للتمام او حتى للمبدأ الأساسى للوجود ، والهرم رمز للثبـــات ، والخط المتماوج رمز للرشاقة . وكثير من تصـــــاوير التكعيبية المجردة تقوم على رمزية شكلية من هذا النوع . كما يمكن ايضا ان تستخدم الرمزية عناصر ملموسة لتشييد خيالات لا معقولة . وهذه العناصر

قد تجمع بطريقة شعورية اولا شعورية . وقد اعترف بما ترمز اليه بعض الاشياء . وتناقلت الاجيال المتعاقبة هذه الرموز ، ومثال ذلك الحية والنار والخبز . وكشف علم النفس الحديث عن مدلولات كثير من الرموز ، وعن المعانى الرمزية لكثير من الصور التى اعتدنا ان نراها فى الأحلام والخيالات

ويبين من ذلك ان السيريالية مرتبطة الى حد كبير بعلم النفس ، فالسيريالية تجد سندها فى علم النفس الحديث . ولقد اقترب السيرياليون من هاوية اللاشعور دون ان يقعوا فيها . وهناك توازن بين تقدم التحليل النفسى نحو الأعماق الغامضة للنفس البشرية وتوغل السيريالية فى الرمزية . ولاشك ان التحليل النفسى قد هيأ الجو لقبول مثل هذا النهج . والواقع ان عالم الفن هو عالم رموز . ولذة المتذوق فى كشف هذه الرموز تدريجيا . ويصور سالفادوردالى مثلا حذاء سيدة وضعت بداخله زجاجة لبن . وهو يستعمل الحذاء النسائى كثيرا فى لوحاته . واولئك الذين يقراون كتابات التحليل النفسى يعرفون ان الحذاء هو واحد من أبرز الرموز الجنسية التى تلوح فى الأحلام . واغلب رموز «دالى» معتبرة من هذا القبيل وهدف الفنان السيريالى كما قال ماكس ارنيست هو ان يحطم الحواجز سواء منها الطبيعية او النفسية التى تفصل بين الشعور واللاشعور ، بين العالم الداخلى والعالم الخارجى ، وان يخلق حقيقة اعلى من الواقع تسود الحياة بأسرها . وبتمجيد دور اللاشعور قدمت السيريالية للمصور اكتشافا لعنصر ذى موارد لا نكران لها وقوى مفزعة ، وعنصر متى ارخى له العنان كان قادرا على حذف المكان والزمان .. ومن مثل هذا الحذف يمكن للمرء أن يدرك تلقائيا او مباشرة معانى متناقضة مثل الحياة والموت .. الماضى والمستقبل .. الواقع والخيال . وهذا ما اعتبره المصور السيريالى اندريه ماسون أهم ما يجب أن يوجه اليه الفنان عنايته

وقد كان مألوفا لدى فنانى العصر الوسيط ان يسجلوا تصوراتهم عن اللامعقول ولكن جهودهم وقفت عند حد التصويرات الدينية للحياة بعد الموت . وما كان يمكن بالنسبة لفنان له ما لهيرونيموس بوش مثلا من قوة الخيال ان تنفصم عنده عرى الحياة الحاضرة عن الحياة المقبلة، ولا الوجود عن النعيم والجحيم، بل كانت كلها حقيقية تماما ، ومتداخلة وملتحمة فى حقيقة أعلى من الواقع . على اننا اذا انتقلنا من بوش الى جويا وجدنا ان جويا قد حرر تصاويره المهولة من الطابع الدينى ، فخيال جويا لا دينى . وهو فى لوحاته ورسومه يعبر عن اللامفهوم فى الحياة الحاضرة لا حياة ما بعد الموت التى لا يبدو أن جويا كان مؤمنا بها ايمان مصورى العصر الوسيط

ولا شك ان بحث السيرياليين بلا هوادة او كلل عن الأعاجيب فى شتى صورها تبعا لخيال كل مصور هو امر لا يمكن انكاره ولعل اهم ما اتى به التصوير السيريالى هو محاولته تحطيم جمود اللوحة وتحريرها من اسار حيزها الضيق لتنطلق فى طريق ديناميكى . ولم يتأت ذلك الا من خلال اللامعقول والقدرية واللاشعور ، مع عدم السماح للوسائل الجمالية التقليدية بان تعطل ملكات الفنان وتلقائيته بل بلغ الامر بالسيرياليين ان سخروا من سيزان ولوحته « تفاحات ثلاث فى طبق » وقالوا ان مثل هذه اللوحات التى لا تنطوى الا على تسجيل مباشر للواقع ولا تحمل فى طياتها الا الحقيقة المألوفة هى غثاء أحوى .. ان اللوحة نافذة تطل على شىء . ولكن ما هو هذا الشىء ؟! وقد امكن للسيرياليين حقا فى خلال الجو غير الحقيقى المنبثق من جماع اللوحة ان يفرضوا على الرائى الحيرة المقلقة وأمكنهم اثارة انطباعات مبهمة ومشحونة بالترقب والغموض ، بل بأعمق احاسيس الشعر ، وذلك عن طريق الايحاء بتوقعات لا نهاية لها . ومقابلات غريبة فى ماض مجهول ، والغاز محيرة .

وقد عرض كيريكو فى اعماله الأولى البواعث الخفية للعذاب الميتافيزيقى على النحو الذى يتولد عن التلاقى غير المتوقع بين الكائنات العادية . واما هانز آرب فقد بعث حياة غريبة فى الجمادات . واضفى ماكس ارنيست وجودا حقيقيا على كائنات لا يمكن أن توجد الا فى الهلوسات وهمسات الجنون. وبينما مضى اندريه ماسون يتقصى عن الصراع الدائم بين الحياة والموت ، فقد انطلق ايف تانجى الى ما وراء السماوات والى اعماق المحيطات ليلتقط صورا غامضة مفعمة بالأسرار . أما «مان راى» فقد سجل الايحاءات الشعرية المتولدة عن ثبات الأشياء . واكتشف رينيه ماجريت علاقات اخاذة من وضع الأشياء جنبا الى جنب كالعلاقات بين السوار والمعصم ، وبين العنق وحبل المشنقة .

وأخيراً استخدم المصور الأمريكي « أرثر دوف » فنا ايحائيا يترجم به ما ليس منظورا . مثلا ، صوت صفارة تدوى من خلال الضباب دون ان تراهـا العين . وهو يضيف بذلك بعدا جديدا الى عالـم الحواس .

وقد آمن السيرياليون بأن على كل فنـان ان يعمل بمنأى عن الآخرين منصرفا الى رؤياه الخاصة للوجود غير آبه برؤى الآخرين حتى لو كان هؤلاء الآخرون من السيرياليين أنفسهم . ولهذا فلم يكن كفاحهم يهدف الى الوصول الى وجهة نظر موحدة ازاء شيء بعينه .

على أن من الممكن القول بأن السـيرياليين قد نهجوا نهجين متميزين ، النهج الفوتوغرافي ،وفيـه يبدو كل شيء في اللوحة كما لو كان قد التقط بآلـة فوتوغرافية سحرية ذات عدسة دقيقة . حتى ولو كانت هذه الأشياء ـ كما هو الحال بالنسـبة الى ايف تانجي ـ لا وجود لها في الواقع قط. أو دخل عليها تطوير ما، دون القضاء علىأهميتها المميزة،كما هو الشأن في الساعات المنصهرة عند دالي،او دخلت في علاقات جديدة ، كما هو الحال بالنسبةالىرينيه ماجريت . وفي هذا الفرع من السيريالية نجد كل عنصر من عناصر اللوحة ـ بغض النظر عن مـدى غرابته ـ قد ترجم بواقعية فوتوغرافية ، مما يحقق الهدف الأول للسيريالية وهـو مزج الواقـع باللاواقع .

أما النهج السيريالي الثاني فقد اتصف بأنه غير تصويري ، أي لايحاكي الواقع قط . وهذا النهج يحقق هدف السيريالية في الخضوع لسلطان الحلم من خلال شرود الفكر ، وتحرره من القيـود التي تكبله في حالة الوعي .

وهذا الأسلوب تعبر عنه أفضل تعبير أعمـال اندريه ماسون التي تذكرنا بالأشكال الحـرة التي ابتدعها هانز آرب في عهد الحركة الدادية . وتبدو لوحات ماسون كما لو كانت فرشاته تجـري على اللوحة بتلقائية لاتحدها ضوابط شعورية . فيـده يطلق لها العنان دون ان تخضع لاملاءات من العقل الواعي . وهو الحال ايضا في أعمال الاسباني جوان ميرو الذي انتج بعض اللوحاتالتي تعتبر منأطرف اعمال السيريالية . ويقول البعض انهـم يرون في لوحته « تكوين » التي انجزها عام ١٩٣٣ ما يوحي باجساد حيوانية ، في حين يقول البعض الآخر انهم لا يرون سوى أشكال مجردة لا معنى لها وان كانت في تركيب جميل من الخطوط المحددة الدقيقـة . والواقع أن اختلاف رد الفعل البصري المتولـد عن لوحات ميرو يشبه ذلك الذي ينتابالمرء الذيىرى في تشـكيلات السـحب او تشـققات الملاط على الحوائط البالية ما يوحي له بوجه او حيوانأو قلعة أو ما شاكل ذلك ، بينما لا يمكن لآخر أن يرى فيها شيئا ذا مغزى . والواقع أنميرو ذو موهبة فذة في خلق تصاوير نفيسة ولكن مثيرة للابتسام ،كصورة ذلك الكلب الهزيل الذي يتحدى الوجود بالنباح في وجه القمر . وعالم ميرو طابعه البهجة التي تنطبع بها الرسوم المتحركة مما يجعل البعض يربط بينه وبين والت ديزني . لقد خلق ميرو عالما جنيا اخاذا حافلا بالأشكال الأميبية الايحائية في الوان براقـة وخطوط انسيابية . ان تلك السهولة الممتنعـة وخيالات الأطفال وقوة التعبير تحت ستار ظاهري من الصور المرتجلة تجعل جوانميرو واحدا من ابرز المبتدعين المحدثين ويقف جنبا الى جنب مع حالـم آخر هو بول كلي .



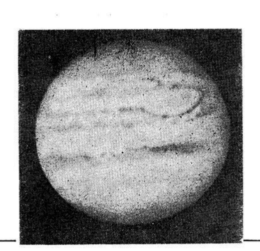
بقلم : الدكتور محمد محمود غالى

هذا صباح جديد نسمع فيه تغريد العصافير اذ رأت اول خيوط النهار تمتد ، فاستيقظت مغردة وانطلقت من أوكارها بين اغصان الاشجار بعد أن قضت فيها طوال ظلمة الليل ، وهذه هى الزهور التى تتفتح مع طلوع النهار وتطبق مع الغروب ، وهؤلاء الناس نسمع جلبتهم فى الشوارع انهم يتحركون ويسعون فى سبيل لقمة العيش ، وهذه هى القاهرة عاصمة أفريقيا البالغ تعدادها فى النهار اربعة ملايين وفى الليل ثلاثة ملايين تموج بهذا العدد الضخم من السكان، وهذه هى الاسكندرية التى يسمع هدير أمواجها وهى تتلاطم مع صخور الشاطىء منذ الأبد ، ثم تطالعنا الصحف فى هذا الصباح الجديد بكل جديد من الأنباء ، هذه ازمة حول كوبا ، وهذه حرب على حدود الهند والصين ، وهذه تجمعات فى اليمن ، وهذا حائط برلين ، ماهذه الدنيا الثائرة الصاخبة ؟ ثم أترك كل هذا وأتذكر اننا على كوكب سيار لو اجتمعنا ، أهل هذا الكوكب لنوقف دورانه حول نفسه ، أو دورانه الأبدى حول الشمس ما استطعنا الى ذلك سبيلا .

ونتعمق فى تأملاتنا فاذا بنا نشهد على مسرح الخلق قصة لانرى الا فصلا من فصولها : أرض تدور وعليها انسان ، دعك من النملة ومن الفيل فقد تكون حياة الأولى اعقد من حياتنا معشر البشر ، ثم أتأمل وأستمع لصوت بعض العلماء القائل اننا كنا من الأرض والى الأرض نعود وان هذه الأرض جزء من الشمس ثم استمع لأقوال الطبيعيين وعلماء التطور بأن الحياة نفسها نبتت فى الأرض وتطورت عليها ، ثم اتأمل المادة دون الحياة ، والمادة وبها الحياة ، وأكاد لا اتمشى مع الطبيعيين وأخالفهم ، ان هذه النملة التى تدب امامى تحمل غذاءها وتذهب الى ثقب تختزن فيه غذاءها طوال الشتاء لتخرج فى الربيع من جديد ساعية فى سبيل الرزق .

هل من الممكن مع كل ما أوتى الانسان من علم فى الحياة والوراثة والذرة ، أن يخلق لنا نملة حية انه عاجز عن ذلك تماما ، وسيظل عاجزا ، ومع ذلك فهو مخلوق عجيب .

هذا الانسان العجيب الذى ناقش الحيز والزمان مع اينشتاين وعرف المواد المشعة مع بكارل ومدام كورى ، وحول العناصر بعضها الى بعض مع رذرفورد وخلق النشاط الاشعاعى الصناعى مع فردريك جوليو وأيرين كورى ، وعرف من غرفة صغيرة متواضعة الشىء الكثير عن هذا الكون العجيب ،عرف المجرة ، وعرف أن فى السنتيمتر المربع الواحد من منظاره الفلكى آلاف النجوم . عرف أقمار المريخ ودرسها كما يدرس الضابط اشارات المرور ، ثم خلف لنا مدنية عريقة فهذا ليونارد دى فنشى ترك صوره الرائعة ، وبتهوفن سمفونياته الخالدة ثم وضع شايكوسكى موسيقاه فى قصة بحيرة البجع التى شاهدناها هذه الايام على شاشة التليفزيون .



شكل «١»
المشترى فى ١٠ يوليو سنة ١٩٢٤ وترى فى أعلى الصورة على اليمين بقعة شكلها بيضاوى وهذه البقعة لونها احمر

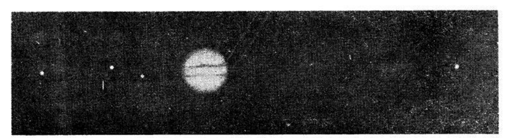
هذا الانسان الذى شيد الأهـــرام ونحت فى الصخر أبا الهول ومعبد ابى سنبـل .. هـــذا الانسان نرى كيف انه من الارض وان هـــذه من الشمس ومن الشمس لا غير ؟.

هل هو الكائن الحى ... الحى الذكى الوحيد فى عالمنا الشمسى المحدود أم أن ثمة مخلوقـــات أخرى شبيهة به فى غيره من الكواكب الدوارة ، ولانتعرض الآن للكون الفسيح وشمـوسه ومـا فيها من كواكب أخرى دواره .

ماذا قال العلماء عن المريخ مثلا وعن احتمـال وجود الحياة عليه ؟ وكيف نظروا الى هذا الأمر ؟ ماذا قالوا عن جو المريخ وعن قنواته المستقيمة ؟ . تلك القنوات التى ظنوا انها من فعل كائن حى راق له مدنية أروع من مدنيتنا ـ علام استندوا فى هذا الراى ؟ ثم هل نقضوه ، ولماذا نقضوا هـــذا الحلم الجميل الذى راود الانسان فترة طويلة فى القرن الماضى والقرن الذى نعيش فيه ؟

كل هذا كان حديث الخاص والعام فى أوربـا وأمريكا سنين طويلة ، وسيصبح حديث النـاس مرة أخرى هذه الأيام بعد أن أطلق الامريكيون قمرا مصنوعا الى الزهرة ، واطلق الروس مركبة أخرى تزن حوالى طن الى المريخ . وعلى أية حال فقد كثر الحديث هذه الايام عن القمر والزهـــرة والمريخ وارسال مركبات الفضاء اليها ، بل احتمال صعود الانسان الى هذه الكواكب ، وكثر خيال النـــاس عن احتمال وجود كائنات حية فيها . وقبـــل

شكل «٣»
المشترى ، ويظهر فى الصورة أربعة من اقماره



الخوض فى هذا الموضوع يجدر بنا أن نصف العالم الذى الفينا انفسنا جزءا من أجزائه .

ولعل اهم مافى هذا العالم بالنسبة لنا الشمس التى ترسل أشعتها وحرارتها الى الأرض والى مجموعة من الكواكب ، فنحن كل صباح نواجه هذا الضوء الذى هو نتيجة لتحول نووى داخل الشمس هذه الحرارة وهذا الضوء ، وهذا التحول النووى فيها هو سبيل استمرار الحياة على الأرض .

وهذه الشمس هى نجم من نجوم المجرة ، وفى المجرة أو طريق التبانة حوالى مائة الف مليون شمس أخرى ، فيها الكبير مثل كابلا وهى قدر الشمس مليون مرة وفيها الصغير الذى قد يبلغ حجم الارض فقط ، وفى الكون من هذه المجرات ، أو هذه المجموعات الشمسية مايقرب من مائة الف مليون مجموعة ، وهذه المجموعات تبتعد بعضها عن بعض بسرعة فائقة ، ولاندخل الآن فى تفاصيل هذا الإبتعاد العام ولا فى الكيفية التى تمكن الانسان من معرفته أو من قياسه . وهذه الشمس التى وان كانت فى حجمها قدر الأرض أكثر من مليون مرة وفى كتلتها حوالى ٣٠٠ الف مرة ان هى الا كحبة رمل من رمال الشاطىء التى تعد ببلايين البلايين لها كواكب عددها تسعة ، وهذه الكواكب شبيهة بأرضنا ، ولنحصر الكلام على دنيانا الصغيرة التى انتهت بالنسبة لنا على هذا الوضع الذى نراه ونشعر به : قمر يدور حولنا ومواجه لنا دائما بحيث اذا دار حول الأرض دورة كاملة يكون قد دار حول نفسه دورة واحدة ، وشمس نراها تشرق علينا فى الصباح ثم تغرب فى المساء ، ونجوم أو شموس بعيدة جدا عنا ، وكواكب قريبة نراها فى الليل تارة ولانراها تارة أخرى ، وهذه الشمس أقرب النجوم الينا يخيل لنا انها مصدر الحياة وافضل ، كما قدمت القول انها السبب فى استمرار الحياة .

ونعود الى السؤال الذى بدانا به الحديث للكلام عن جيراننا من هذه الكواكب القريبة الينا وهل بها حياة أم هى صامتة لا أثر للحياة فيها ؟ وهذه الكواكب هى بحسب قربها من الشمس : عطارد والزهرة والأرض والمريخ والمشترى وزحل وايرانوس ونبتون وبليتو

وبينما تبعد الأرض عن الشمس بمقدار ١٤٩ مليون كيلو متر فان عطارد يبعد عن الشمس بمقدار ٥٨ مليون كيلو متر فقط ويدور حولها فى ٨٨ يوما ، ويدور حول نفسه فى ٨٨ يوما ايضا لأنه يواجه الشمس دائما فى دورانه ، اما الزهرة ــ الكوكب الثانى ــ فتبعد عنها بمقدار ١٠٨ مليون كيلو متر وتدور حول الشمس فى ٢٢٥ يوما من ايامنا ، ولا يعرف حتى الآن فترة دورانها حول نفسها وذلك لكثرة الغيوم التى تحيط بها ، وتأتى فى الترتيب بعد الزهرة الارض ومعروف انها تدور حول الشمس فى ٣٦٥ يوما وكسورا ، وتدور حول نفسها فى ٢٤ ساعة ، وهذا الرقم الاول ٣٦٥ وكسور له معنى اى اننا اذا اعتبرنا انالارض بدأت فى دورانها فى الفضاء من نقطة هندسية معينة ، فانها لكى تعود الى هذه النقطة بعينها مرة ثانية لاتكون قد دارت حول نفسها عددا صحيحا من الدوران وانما دارت ٣٦٥ دورة وكسور الدورة . وقد سمينا دورانها حول نفسها يوما وقسمنااليوم ٢٤ ساعة ، وهذا التقسيم الى هذا العدد من الساعات لامعنى له ، وكنا نستطيع ان نقسم هذه الفترة المحدودة فلكيا الى عشر ساعات أومائة ، والساعة كما ترى عمل اتفاقى وسخيف وهو من فعل الانسان ، واعتقد انه سيعمل على تغييره يوما، ولكننا سنتخذ هذه الفترة الحالية(الساعة) فى تقديراتنا خلال المقال عندما نتحدث عن فترةدوران الكواكب الأخرى حول نفسها والموضوع كما ترى هو موضوع مقارنة .

ثم يأتى فى ترتيب البعد عن الشمس المريخ ويبعد عنها بمقدار ٢٢٧ مليون كيلو متر ويدور حولها فى سنة و ٣٢١ يوما أى حوالى عامين .

وهذه الكواكب الأربعة ، عطارد والزهرة والارض والمريخ قريبة الشبه من الارض فى حجمها ودورانها حول الشمس . وعطارد أصغر من الارض وقطره حوالى ثلث قطرها ، وحجم الزهرة يساوى حجم الارض تقريبا ، أما المريخ فقطره نصف قطر الأرض تقريبا .

وثمة خمسة كواكب أخرى أبعد بالنسبة للشمس وأكبر من الأرض بكثير ، وهى المشترى وزحل وايرانوس ونبتون وبليتو .

ويبعد المشترى عن الشمس بمقدار ٧٧٧ مليون كيلو متر اى حوالى خمسة اضعاف المسافة بين الشمس والارض ، وهو كوكب كبير يبلغ قطرة حوالى ١١ مرة قدر قطر الارض ، وحجمه حوالى

١٥٣٠ مرة قدر حجم الارض وباعتبار أن كتلتـه تساوى ٣١٧ مرة قدر كتلة الارض فان كثافتـه تساوى كثافة الماء فى حين ان كثافة الارض تساوى ٥ر٢٥ ويدور هذا الكوكب الكبير حول الشمس فى ١١ سنة و٣١٤ يوما ولكنه يدور حول نفسه فى حوالى عشر ساعات (٩ ساعات ، ٥٥ دقيقة)

اما زحل فهو كوكب محوط بطوق كبير ويبعد عن الشمس بمقدار ١٤٢٦ مليون كيلو متر ، أى قدر بعد الأرض بحوالى عشر مرات ، وهو كالمشترى كوكب كبير يبلغ قطره ١١٩٩٠٦ الف كيلو متر أى أكثر من تسع مرات قدر قطر الارض ، وهو كالمشترى سريع الدوران حول نفسه اذ انه يدور حول محوره فى ١٠ ساعات و١٦ دقيقة .

ويأتى فى الترتيب بعد زحل : ايرانوس وهو كوكب بعيد وكبير ، وهو اقل حجما من المشترى ومن زحل ، فقطره يساوى أربع مرات قدر قطر الارض وحجمه أكثر من ٦٠ مرة قدر حجم الارض ، وهو يبعد عن الشمس بمقدار ٢٨٦٩ مليون كيلو متر ، ولبعده يدور حول الشمس فى ٨٤ عاما ويدور حول نفسه فى حوالى ١٠ ساعات ، وهذه الفترة غير معروفة بدرجة دقيقة .

ولم يبق من هذه الجيران الا كوكبا نبتون وبليتو . فالكوكب نبتون فانه يبعد عن الشمس بحوالى ٤٥٠٠ مليون كيلو متر ، ويدور حولها فى فترة تقرب من ١٦٥ سنة ، وهو يقرب فى الحجم من حجم ايرانوس .

اما بليتو فهو على حد علمنا آخر كواكب المجموعة الشمسية ، ويبعد عن الشمس بحوالى ٥٩٠٠ مليون كيلو متر أى حوالى ٤٠ مرة قدر بعد الارض عنها ، لذلك فهو يدور حول الشمس دورة كاملة فى كل ٢٤٩ سنة ، فالصيف عنده ٦٢ سنة والخريف كذلك ، وشتاؤه قارس ، يطول الى ٦٢ سنة ايضا ، وهل يجوز لنا أن نتحدث عن ربيعه مع بعده الشاسع عن الشمس وعلى كل حال فان الربيع فيه والحرارة خلاله ابرد من شتائنا لكنه يطول بدوره الى ٦٢ سنة ايضا .

ولاننسى الكويكبات التى تقع بين المريخ والمشترى وعددها حوالى الالفين بل ان (ستروبانت Stroobant) ذكر ان مجموع كتلتها اقل من ١٪ من كتلة عطارد ، ولكن لاعتبارات رياضية قد يبلغ عددها ٦٠ الفا واكبر هذه الكويكبات (سيرس Cérès حيث يبلغ قطره ٧٨٠ كيلو مترا ويبلغ قطر الكثير منها ٥ كيلو مترات فقط

ويتناثر منها بين الحين والحين أجزاء بين كبير وصغير وتدخل فى مجال جاذبية الارض او الكواكب الأخرى ، وعندما تصل الى الغلاف المحيط بنا تحترق ونراها فى الليل على شكل شهب سماوية وأحيانا تكون من الكبر بحيث لايتم احتراقها فتسقط على الارض ويحتفظ العلماء بها فى المتاحف ويوجد فى المتحف الجيولوجى فى حديقة وزارة الاشغال مجموعة منها . ومن المعروف أن أكبر هذه الشهب ذلك الذى سقط فى سيبيريا عام ١٩٠٨ وطول قطره حوالى ١٠ كيلو مترات قدر مدينة القاهرة .

***

ولهذه الكواكب اقمار تدور حولها ، وبينما يوجد للأرض قمر واحد يبلغ قطره ٣٤٧٣ كيلو مترا تقريبا ويبعد عنا بمسافة ٣٨٤ الف كيلو متر ويدور حول الارض مواجها لها دائما فى مدى ٢٧ يوما و٧ ساعات ، فللكوكب مارس قمران صغيران .

اما المشترى فله ١١ قمرا من بينهما قمران يبلغ قطر كل منهما قدر قطر المريخ ويكبر كل منهما قمرنا الارضى ، وفى الصورة نرى المشترى ونرى أربعة من اقماره أما البقية فبعضها مختبىء وراءه وبعضها الآخر بعيد بالنسبة للصورة ، وللكوكب زحل عشرة اقمار ولايرانوس اربعة ، ومن الصعب تحديد أقطارها لبعدها عنا ، وان كان بعدها عن ايرانوس قد عرفه الفلكيون .

اما نبتون فله قمر واحد ، ويدور هذا القمر على بعد ٣٥٤ الف كيلو متر من هذا الكوكب البعيد أى على مسافة كالتى تفصل قمرنا عنا ويدور هذا القمر حول نفسه فى حوالى ٦ أيام (خمسة أيام ، ٢١ ساعة)

تلك هى كواكب المجموعة الشمسية التى ايقن العلماء بوجودها ، ولا احدث القارىء اذن عن الكوكب (فولكين) Vulcain الذى فرض فريق من العلماء انه يدور حول الشمس قريبا جدا منها وظن فريق آخر انه رآه . وكان هذا الجهد لتصحيح دورة عطارد والتى امكن تصحيحها وفهمها بعد نظرية النسبية لاينشتاين Einstein

والواقع اننا اليوم على يقين بعدم وجود هـــذا الكوكب الفرضي .

ولنتأمل الآن موضوع الحياة ، هل ثمـة حياة أخرى في هذه الكواكب التي ذكرناها ـ هــذه الأرض تدور حول نفسها وتدور حول الشمس ، وهذا كوكب يدور حول نفسه وحـول الشمس ، وهذا قمر يدور حول نفسه وحول الارض ، وهذه اقمار اخرى لكوكب آخر يدور كل منهاحول نفسه وحول هذا الكوكب ، ترى هل يوجد عليها حياة ؟ ولنحصر البحث في كوكبين اثنين : الزهرة والمريخ ، وهما الكوكبان اللذان تتجه اليهما انظار العلماء اليوم ذلك لأن عطارد قريب جـدا من الشمس والحرارة فيه عالية ، لذلك يستبعد غالبية العلماء وجود الحياة عليه ، أما المشترى والكواكب الأخرى فهي بعيدة جدا عن الشمس ولا يظن ان يكون بها احياء للبرودة الشديدة فيها ، واحتمال الحيـاة ، اذن يكون كما قدمنا في الزهرة أو المريخ ، ونكتفي اليوم بالبحث عن الحياة في كوكب المريخ .

والمريخ Mars كوكب شبيه بالأرض ، ويعتقد الكثير من النـاس انه بات معـروفا الى حـد كبير ، حتى ان مـدام جـيزمان Mme Guzman وهي سيدة فاضلة وضعت جائزة كبيرة ليصرفها المجمع العلمي الفرنسي لمن يعطينا معلومات ذات قيمة لأي كوكب آخر غير المريخ ، باعتبار ان معارف الانسان عن هذا الكوكب اصبحت غزيرة ، ولو ان هذا لايتفق كثيرا مع الواقع .

واحسن الأوقات لرؤية المريخ هي عندما تكـون الأرض واقعة بين الشمس وبين هذا الكوكب ،عندئذ يرى في الليل بوضوح ، والمريخ في دورانه حول الشمس يقرب احيانا من الأرض ، وقد لاتتجاوز المسافة بينهما في هذه الحالة ٥٦ مليون كيلو متر .

وفي سنى ١٩٢٤ ، ١٩٣٩ ، ١٩٥٦ كان المريخ أقرب مايمكن الى الأرض .

وفي هذه السنين يبدو قطر المريخ ومن ثـم حجمه كبيرا ويمكن بالمنظار الفلكي ان نتبين معالمه بوضوح ، وهي المعالم التي ساعدتنا عـلى معرفة فترة دورانه حول نفسه ، ذلك من وجود بقـــع دائمة يتضح لنا منها ومن عودتها ان الكوكب دار حول نفسه دورة كاملة ، من هـــذا عرفنا أن يوم المريخ ٢٢ ثانية ـ ٣٧ ق ـ ٢٤ س وفترته قريبة من فترة الارض .

اما سنة المريخ فهي سنة و٣٢١ يوما ولقـــد ذكرنا ان قطر هذا الكوكب حوالى نصـف قطر الأرض ، وبالتالي فان حجمه يعادل سدس حجم الأرض وعلى ذلك فالجاذبية فيه أقل من جـاذبية الارض بمعنى ان وزنا على الارض قدره ١ كيلو جرام لايزن هناك أكثر من ٣٧٦ جراما ، وهذا الوزن ذاته يبلغ ١٦٤ جراما فقط فوق سطح القمر ولكنـــه يبلغ ٢/١ ٢ كيلو جرام فوق سطح المشترى .

وبينما درجة الحرارة المتوسطة تبلغ على سطح الأرض في المناطق المعتدلة ١٥ درجة سنتيجـراد فانها في مـارس ٨ درجـــات وهـذه الدرجـة حددها الفلكي لويل Lowebi ولم يقرهـــا بعض الفلكيين الذين توصلوا بدراسات أخرى الى درجـة أقل بكثير .

ورغم الدراسات المتتابعة للمريخ من فريق كبير من العلماء فلم تكتشف اقمـاره الا في يوم ١١ اغسطس ١٨٧٧ ، وكان الفضل في ذلك للعالم (ازاف هــول Asaph Hall الذي نـال شهرة عالميـة لكشفه هذا ، فقد تابع المريخ من منظار مرصـد وشنطون ذي الفتحة ٦٦ س.م اكبر منـظار في العالم في ذلك الوقت ، وقد انتهز فرصة وجـود الكوكب في وضع ملائم بالنسبة للأرض والشمس كما انتهز فرصة قربه من الأرض وفكر انه اذا كان ثمة اقمار للمريخ فانها سوف لاتظهر اكثر من نقط مضيئة وضعيفة في المنظار نظرا لوقوعها في ضوئه اللامع ، واخرج عدسة المنظار عن حافة المريخ نفسه وظل يرصده ١٥ يوما متتالية ، واخذ يتسرب اليه اليأس وصمم على ترك الموضوع غير أن قرينتـــه طلبت اليه في اليوم الأخـــير ان يداوم النظر في المنظار ، واخيرا اكتشف نقطة مضيئة قريبة جـــدا من حافة المريخ ، وبمتابعة النظر ليـالي اخرى وهو يرصد هذه النقطة الضعيفة اعلن عن حركة هـذه النقطة بالنسبة للكوكب وأكد للعالم مع نشـــوة الفرح انه امام قمر للمريخ ، ولم يمض غير خمسة أيام حتى كان قد راى القمر الثاني للمريخ وسارع بالاعـــلان عنه للعالم اجمـع ، ولما كـــان (ازاف هول) من رجال الأدب المطلعين على الشعر اليوناني فقـــد سماهمـــا فـوبوس Bhobos وديمـوس Deimos وهمـــا اسمـــان في قصيدة يونانيـــة قديمة لاداعي للدخول في تفاصيلها الرائعة الآن.

وتتابعت الدراسات على فوبوس وديموس ، وعلم العلماء أن قطر فوبوس وهو الأكبر ١٢ كيلو مترا أى مساحة مقطعه قدر مدينة القاهرة ، ويبعد عن المريخ مسافة ٩ آلاف كيلو متر ويدور حوله فى سبع ساعات ــ أما ديموس وهو الأصغر فان قطره تسعة كيلو مترات فقط وكأنه ثغر الاسكندرية ويبعد عن المريخ ٢٣ الف كيلو متر ويدور حوله فى ٣٠ ساعة ، وحيث ان المريخ يدور حول نفسه فى حوالى ٢٤ ساعة فانه ينتج من حركتهما ان أهل المريخ ان كان لهم وجود يرون أوجه القمر فوبوس كلها (أى يرونه هلالا ثم بدرا الى آخر ماهو معروف لنا) فى خلال خمسة أيام ، ويرونه يوميا يطلع لامن الشرق ولكن من الغرب ، وبعد ١١ ساعة يتوارى فى الشرق ، أما (ديموس) فهم يرونه كما نرى قمرنا من الارض يطلع من الشرق ثم يتوارى فى الغرب ، ولعل هذا منظر رائع لأهل المريخ ، وهذان القمران على أية حال لايرسلان الا ضوءا خافتا رغم قربهما من الكوكب ، ضوءا لايتجاوز ٢٪ من الضوء الذى يصل الينا من القمر .

ولو ان الانسان اشتط فى الخيال كما حدث لى عند كتابة هذا المقال فظن ان هذين القمرين صناعيان من فعل كائن حى كان يسكن المريخ ، واستطاع بفعل تفجير نووى قوى ان يفصلهما عن الكوكب ، وذلك منذ زمان سحيق وأيام مدنية كانت على المريخ تفوق مدنيتنا التى نستمتع بها اليوم وكانا فى وضع سمح لهما بالدوران حوله ، وربما كانا من الكويكبات وضلا الطريق ووقعا فى جاذبية هذا الكوكب وظلا يدوران حوله ، كل هذا لاتجد له أثرا فى اى كتاب انما اذكره للقارىء على سبيل خواطر قد تتحقق يوما .

ولنعاود دراسة الحياة على المريخ ، ولعل أول أسباب الحياة وجود الماء والأكسجين ، فلنبحث الآن عما اذا كانا على هذا الكوكب ــ ولقد كانت الدراسات الخاصة بهما مستفيضة .

ففى سنة ١٦٣٦ لاحظ فونتانا Fontana مع اللون البنى فى معظم سطح المريخ والذى يتخلله بقع سوداء ، أن ثمة مناطق ناصعة البياض عند القطبين ، وقد أكد ذلك العالم زيشى Zucchi سنة ١٦٤٠ وبارتولى Bartololi سنة ١٦٤٤ .

أما البقع السوداء فهى دائمة وقد قدمنا انه امكن معرفة فترة دوران المريخ حول نفسه من متابعتها ، وهى بلا شك تشبه مايراه رواد الفضاء عندما حين ينظرون الى الأرض من اقمارهم المصنوعة ويرون القارات والمحيطات وقد حظيت هذه البقع بانتباه كثرة من العلماء الذين داوموا على دراساتها خلال القرن السابع عشر منهم كاسينى وويجانز Cassini et Huyghens وأخيرا لفتت نظر العلماء وليم هرشل William Herschel فى القرن الثانى عشر ، وهذه البقع البيضاء موجودة فى القطبين الشمالى والجنوبى لهذا الكوكب .

واذا اردنا مقارنة مع الأرض فانه مما لاشك فيه ان راصدا فى كوكب آخر يرصد الأرض يرى عليها بقعتين ناصعتى البياض عند القطبين ، وهى تمثل تلك الطبقات السميكة من الجليد Glaces et neiges التى تغطى القطبين الشمالى والجنوبى للارض .

وقد اتجهت الفكرة الى دراسة التغييرات التى تحدث عندنا على الأرض بالنسبة لهذين القطبين ومقارنة مايحدث لدينا بما يحدث فى المريخ .

ولننظر ماذا يحدث على الأرض : ان القطب الشمالى الذى يتكون من القمم الثلجية وكذلك ندف الثلج Neige يمتد هذا الثلج فى الشتاء ويكون امتداده بعيدا عن القطب حتى يشمل روسيا الشمالية وبلاد السويد والنرويج وكندا وتستمر هذه الحال اشهرا طويلة ، وعندما يأتى الربيع يبدأ موسم الذوبان وتقل هذه البقعة الناصعة البياض لراء خارج الكوكب الأرضى وتصغر فى الصيف ثم تتسع مساحتها من جديد فى الشتاء التالى ، أما فى النصف الجنوبى للكرة الأرضية فان الذى يحدث عندنا انه عندما يبلغ الجليد أقصى مساحته فى الشمال يكون الصيف قد حل فى الجنوب وتنكمش فيه مساحة الجليد وهكذا ، وتتكرر هذه الظاهرة الذبذبية طوال السنين وخلال الفصول الأربعة من كل سنة ، امتداد لبياض ناصع فى الشمال مع انكماش فى الجنوب ثم امتداد لهذا البياض الناصع فى الجنوب مع انكماش فى الشمال .

ترى هل يمكن اثبات ذلك على كوكب المريخ لاثبات ان هناك ماء على سطحه والذى هو احد مظاهر الحياة ، ولقد أثبت العلماء بطريقة لاتقبل الجدل ان هذه البقع الناصعة البياض على المريخ تتبع التمدد والانكماش فى قطبيه بالطريقةالذبذبية ذاتها الحادثة على الأرض مع مراعاة فترة الفصول الأربعة على هذا الكوكب باعتبار ان السنة عند

أهله ان وجدوا هى سنة و٣٢١ يوما كما قدمنا . وفى هذا المجال يجب أن نذكر — مع الفخار — العالمين بير Beer ومادلار Mädlar وبحوثهما فى سنتى ١٨٣٠ ، ١٨٤٠ للوصول الى هذه النتيجة الرائعة .

ولقد أثبت تيكهوف Tikhoff بطريقة أخرى غاية فى الأهمية وجود الجليد والماء على سطح المريخ وذلك بوسيلة تختلف عن الوسيلة المتقدمة ، وذلك بعمل فتوغرافيات عديدة للجليد على الأرض ، فوجد أنه عندما يستخدم اللون الأخضر كستار بين الجليد وبين عدسة جهازه الفوتوغرافى يصبح الجليد أكثر وضوحا . فلما اتبع الستائر الخضراء ذاتها لأخذ فوتوغرافيات للمريخ اتضح له أن اللون الأخضر ذاته كستائر هو أحسن الألوان لتوضيح الصوت ، مما أثبت أن هذا البياض الناصع هو الجليد من جديد .

وبعد الذى ذكرناه يعلم الباحثون ان خير وسيلة لمعرفة المواد الموجودة فى الشمس أو فى الكواكب هى الدراسات التى تستند على الطيف . وهنا نتساءل : هل من الممكن باللجوء الى دراسة الطيف اثبات وجود بخار الماء على المريخ ؟ ولنتابع الآن هذا البحث لأهميته .

ثمة صعوبات لم يكن من المستحيل التغلب عليها . ذلك أن الشعاع الضوئى الواصل الى أجهزتنا الطيفية من المريخ قد اخترق فى الواقع طبقتين من الهواء : طبقة هواء المريخ ان وجدت ، ثم طبقة الهواء المحيط بالأرض وعلى ذلك فهذه الخطوط الطيفية التى نرى فيها بخار الماء قد لاتمت بأى صلة للمريخ .

لقد خرج العلماء من هذه الصعوبة بأن وجهوا أجهزتهم مرة الى المريخ ومرة أخرى الى القمر ، وباعتبار انه لايوجد للقمر مناخ به بخار الماء فان الفارق اذا وجد يكون حتما للمريخ ، وفى سنة ١٨٩٤ لم يجد العالم كامبل Campell وفى مرصد هواتنى Whitney وعلى ارتفاع ٤٢٠٠ متر فوق سطح البحر وكذلك (كيلر Keeler) سنة ١٨٩٧ آثار بخار الماء فى المريخ ، ولكن العالم الكبير (سليفر Slipher) لاحظ سنة ١٩١٤ خطا واضحا فى الطيف خاصا ببخار الماء فى المريخ لم يلاحظه عندما رصد القمر ، ومنذ ذلك التاريخ اصبح وجود بخار الماء على المريخ أمرا شديد الاحتمال .

على أن اختفاء القمم الثلجية عند قطبى المريخ صيفا دليل على أنها غير سميكة وان وجود الماء وبخاره شحيح على هذا الكوكب ، ومع ذلك فقد ثبت ، منذ مدة ، وجود السحب على هذا الكوكب الا انها قليلة بالنسبة لوجودها على الأرض ، ولابد أن نذكر ان الأب شمسى Bière Secchi مؤسس علم الطيف الخاص بالنجوم لاحظ هذه السحب منذ سنة ١٨٥٨ كما لاحظها كيزر Kaiser سنة ١٨٦٤ وانتونيادى Antoniadi سنة ١٨٩٦، ١٩٢٦ ، ولابد ان نذكر مالاحظه هذا العالم سنة ١٩١١ من تحرك سحابة كبرى بيضاء فى جو المريخ وحدد سرعتها ، أى سرعة الهواء الذى يحملها بمقدار ٣٠ كيلو مترا فى الساعة وهو ما اصطلحنا على تسميته على الأرض بالهواء العليل ، وبينما السحب على الأرض تكاد تكون دائمة فانها فى المريخ نادرة ، وهذا دليل جديد على قلة الماء ومن ثم بخاره فى هذا الكوكب .

ونتقدم خطوة أخرى نحو طبيعة هذا الكوكب وعلاقتها بوجود الحياة عليه أو عدمها وهذه الخطوة الجديدة هى وجود النباتات على هذا الكوكب فقد توصل الباحثون على ان تغير لون المسافات الشاسعة التى ظنها العالم الايطالى شياباريلى Schiaparelli بحارا لم تكن بحارا ، اذ أن الضوء المنعكس منها لايتبع ظاهرة الاستقطاب التى تلازم السوائل ، وعلى هذا الأساس عزا فريق كبير من العلماء تغير الوان هذه المساحات الشاسعة لنمو النباتات فيها فى فصول معينة من سنة المريخ وجفافها فى فصول أخرى ، وقد تابع تغيير هذه الألوان مع الفصول عدد عديد من العلماء حتى ان شياباريلى Schiaparelli نفسه الذى ظن أنها بحار لاحظ ان لونها يتغير من الأزرق الى الأخضر القاتم ثم الى الأزرق الأخضر الفاتح . وهكذا تبدل الرأى من بحار شاسعة الى مساحات مغطاة بالخضرة او غابات تتأثر بالفصول .

هذا تشابه معقول مع معارفنا عن الأرض ، ولكن النبات يلزمه كما تعلم وجود الأكسجين فان وجد هذا كانت الفرضية الأخيرة صحيحة .

وفى سنة ١٩٣٣ ، ١٩٣٤ وجد (ادامس ودينهام Adams et Dunham) باتباع الوسائل الطبيعية المعروفة وجود الأكسجين فى المريخ ولكن بكميات قليلة ، بل ان بعض الفلكيين وعلماء الطبيعة ذكروا

أنهم رأوا بدورهم الكلوروفيل الذى يصحب النبات عند نموه ، ولكن هذا الكشف الرئيسى لم يقم الدليل القاطع عليه وان كان احتمال وجوده أمرمحل نظر الباحثين .

وهكذا نلخص النتائج الآتية بمقارنة المريخ بالأرض فى موضوع الحياة .

يوجد فى الكوكب « مارس » جو خاص به ، وهذا الجو يحتوى على الأكسجين وبخار الماء .وهو مغطى فى مساحات كبيرة منه بالنباتات ، وهذه النباتات معرضة فى اتساعها وانكماشها وفى خضرتها وجفافها بتأثير الفصول الأربعة هناك .

ويوجد كذلك فى المريخ مناطق ثلجية تنكمش وتتسع مع فصول هذا الكوكب ، واذا كنا وصلنا فى البحث على وجود النبات على المريخ فهل يوجد عليه الحيوان ، وهل تطورت فصائل منه الى كائن حى ذكى يشبه الانسان — أو بعبارة أخرى هل المريخ عامر بمخلوقات تشبهنا ؟

ان وجود الماء والهواء الذى يحرك السحب والاكسجين على الخصوص والكلوروفيل وبخار الماء لايمكن أن يقوم دليلا علميا على وجود كائنات حية على المريخ ، هذه الكائنات أو المخلوقات الحية يعتقد فيها بعض جهابذة العلماء المعاصرين ، ولقد أراد فريق منهم أن يقيم دليلا قاطعا على وجودهم ، وسنرى فى بقية هذا البحث هذه المحاولة الجريئة من جانبهم فنتحدث عما سموه قنوات المريخ وما آل الرأى اليه أخيرا فى أمر هذه القنوات .

أثار شيابارلى Schiaparelli سنة ١٨٧٧ عندما كان مديرا لمرصد ميلانو بايطاليا موضوع قنوات المريخ ، فقد لاحظ وهو يحاول رسم المريخ بوضع نقط على الصورة يميز بها معالم هذا الكوكب ان خطوطا مستقيمة وطويلة جدا ظاهرة على سطحه وانها تصل فى استقامة متناهية ودون اى انحناء من بقعة سوداء اى قارة فى المريخ الى بقعة سوداء أخرى اى قارة أخرى وتخترقهما ، وان هذه الخطوط تبدو فى نظام هندسى بديع يشبهه خيوط نسيج العنكبوت ، وقد سمى (شيابارلى) هذه الخطوط ترعا أو قنوات واطلق على بعضها أسماء أنهار معروفة على الارض مثل الجانج والفرات الى آخره ، وقد احصى فى عام ١٨٨٩ هذا العالم ٨٢ من هذه القنوات .

على ان مكانة (شيابارلى) العلمية وسابق أعماله ومركزه الهام كمدير لأحد المراصد العلمية فى ذلك الوقت أعطت هذه الأعمال العلمية الأخيرة والتى نشرها فى ذلك الحين وزنا كبيرا لدى علماء العالم أجمع .

وزاد الموضوع أهمية مانشره هذا العالم سنة ١٨٨٢ اى بعد كشفه لهذه القنوات بخمس سنين أن من بين هذه الـ ٨٢ قناة يوجد ١٧ منها تمثل قناتين متجاورتين جدا احداهما من الأخرى وتشبه هذه المجموعات من الـ ١٧ قناة المتقدمة أشرطة السكك الحديدية .

ولم ير الفلكيون أغرب من هذا الكشف الذى نشره أحد جهابذتهم .

وهكذا عكف فريق كبير من العلماء والراصدون على زيادة دراساتهم عن هذا الكوكب ، ودخل هذا السباق العالم الفذ برسفال لوول Percival Lawell سنة ١٨٩٣ فأسس فى الأريزونا بأمريكا مرصد (فلاجستاف Flagstaff) على ارتفاع ٢٢٠٠ متر من سطح البحر ، وتحت سماء صافية وفى جو خال من الرطوبة ومن التيارات الهوائية خصص لوول Lawell كل دراساته فى هذا المرصد لكوكب المريخ .

واذا كان الفضل راجعا الى (شيابارلى) فى اكتشاف قنوات المريخ فان للعالم « لوول » الفضل فى الوصول الى نقط جديدة هامة تنير لنا الطريق فى صحة هذه الفروض الجديدة أو عدم صحتها .

ولم يشك لوول Lawell فى تأكيد مشاهدات (شيابارلى) بل قد اتضح له أن عدد هذه القنوات أكبر مما سبق (لشيابارلى) تحديده وفى سنة ١٩٠٠ قيد (لوول) ٤٠٠ من هذه القنوات مبينا فوق ذلك اختلافا فى مقاس عروضها فقد بلغ اكبر عرض لفريق من هذه القنوات ٣٠ كيلو مترا ، كما بلغ عرض اقلها من ٣ الى ٥ كيلو مترات وهى ممتدة فى هذه المناطق التى ظنها العلماء فى بادىء الأمر بحارا وانتهوا الى انها مساحات شاسعة من الخضرة أو الغابات .

ترى بماذا نفسر المعلومات الجديدة فقد اكد « لوول Lawell » ان هذه القنوات أو الترع الكبيرة تتأثر فى مجموعها بتغير الفصول بحيث أن درجة

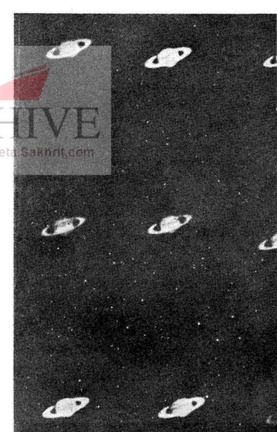
رؤيتها بل عددها وازدواجها يتغير مع تغير الفصول هناك .

فالقطب الشمالى مثلا المغطى بالجليد فى شتاء الكوكب (مارس) يذوب الجليد فيه عندما يحل الربيع ، وتبدو هذه المناطق التى كانت ناصعة البياض معتمة وتتسع البحيرات المتصلة بها ، كما يزداد فى الربيع والصيف عرض القنوات المجاورة لها ، ويصل كل هذا التغير حتى يبلغ خط الاستواء حتى اذا حل الخريف ثم الشتاء غمر الجليد غالبية الكوكب ، ويتضح ان ثمة علاقة بين التغيرات



شكل «٢»

سلسلة من الصور الفوتوغرافية ماخوذة للكوكب زحل بمنظار مونت هاملتون Mont Hamilton ذى الفتحة ٣٦ بوصة



الموسمية للبحيرات والبحار وبين هذه القنوات التى تغذيها . والغريب ان هذا كله يتفق مع انتشار الخضرة التى سبق ان تحدثنا عنها كأن القنوات تغذيها من القطبين عندما يتحول الجليد الى ماء وتقف هذه التغذية أو تقل عندما يتحول الماء من جديد الى جليد .

ويحضرنا الآن سؤال هام هو : هل هذه الخطوط التى تغذى البحيرات والغابات من القطبين قنوات وترع كبيرة بالمعنى الذى نفهمه نحن اهل الأرض ويفهمه الانسان المتحضر وبماذا نفسر وجودها وشكلها المستقيم ثم ازدواجها واختلاف امتدادها مع الفصول ؟ وكلما تعمقنا فى دراسة اشكالها الهندسية الرائعة وتأملنا أطوالها وعروضها العجيبة واتفاق ملئها بالمياه من الشمال تارة ومن الجنوب تارة أخرى ، الى آخر ماهناك من الملاحظات الدقيقة التى استحوذت على العلماء اقتربنا من الاقتناع ، انها لابد وان تكون من صنع كائن حى ذكى متقدم يفوقنا مقدرة وذكاء .

وبدأ الظن الذى راود الانسان بوجود مريخيين أذكياء يزداد وضوحا ورسوخا من جراء هذه الشبكة الفريدة من ترع الرى العظيمة والتى لا يمكن أن تتم الا باتفاق جماعى من اهل المريخ وهو اتفاق لم يحدث لأهل الأرض ، ولا تتم هذه المنشآت الضخمة التى هى غاية فى العظمة والدقة نعجز نحن معشر البشر أن نأتى بمثلها الا اذا كان هناك عامل قوى دفعهم جميعا الى القيام بهذه المعجزة ـ هذا العامل القوى ظن الكثير من علمائنا أنهم فى مرحلة من تاريخهم الطويل يقتربون فيها رويدا رويدا من عدم وجود الماء ومن العطش ونهاية حياتهم على هذا النحو المحزن هى الشىء الذى أدى بهم الى تنفيذ هذه المعجزة هناك .

وهكذا تصوروا ونفذوا هذا التصميم الرائع ليهربوا من موت محقق ، وذلك باستخدام البقية الباقية لديهم من الثلوج فى القطبين لتصل اليهم ويفيدوا من وجودها فى آخر أيام مدنيتهم العريضة . وهكذا عملوا جماعات فى تأخير نهايتهم المحتومة .

ولعل هذا الذى تصورناه فى المريخ وأهله قد يحدث فى يوم بعيد جدا للأرض ومن عليها ـ صحيح قد يحدث هذا لنا فى أحقاب بعيدة جدا ولكنها آتية لا ريب فيها ، فالماء على سطح الأرض يقل رويدا

رويدا ، والأرض تبتعد عن الشمس قليلا قليـــلا ، وسيأتى عهد بعيد يقل الماء فيه الى الحد الذى نصبح فيه كأهل المريخ . هكذا كانت رســـالة « لوول » المحزنة عن أهل المريخ ان كان لهم وجود ، وعلى أهـل الأرض ألا يتعجلوا الفناء بهـذه التفجيرات النووية والتجارب الذرية يجريها البشر كل يوم والتى تعمل على تسميم جونا وقد تسوقنا فى سرعة الى نهـــاية الحياة على هذا الكوكب الوديع ، وقد يعيش الجنس البشرى ملايين من السنين أخرى كالتى عاشهـــا ويزيد ، وخير له أن يفنى بفعل الطبيعة لا بفعـل الانسان العاقل .

* * *

ولعل القارىء يعتقد جازما من هذا العرض الذى ذكرناه بوجود هذه القنوات ولأمثـال « شياباريلى » و « لوول » مقام كبير . ولكنى اذكر الآن للقارىء ما حدث فى العلوم بعد ذلك بخصوص هذه القنوات فقد قرر كثير من الفلكيين وحتى منذ أيام «شياباريلى» و « لوول » انهم لم يروا هذه القنوات قط وأن هـذا الذى رآه جهابذة العلماء هو خطأ فى الصور الضوئية Des illusions optiques

ألا تكون هذه الأشكال الهندسية ماثلة أمامنا من اعتبارات ضوئية ومن انكسارات لخطوط الضـــوء واجهاد العين البشرية ؟

وقد استقدم لذلك الفلكيان موندر وايفـــانس Maunder et Evans وهما من مرصد جرينتش المعروف فى انجلترا فريقـــا من الأطفال بين سن (١٢ ، ١١ ، ١٤) من مدرسة البحـرية وهم من المتخصصين فى الرســم ، ووضع العالمان أمامهـــم وعلى مسافات مختلفة نقطا عديدة كالتى كانت أمام « شياباريلى » وتبين بعد بضـــعة أيام أن الأطفـــال جميعا وصلوا هذه النقط بخطوط كأنها قنـــوات وذلك من تأثير النظر مدة طويلة لهذه الخرائـــط وهذه النقط العديدة .

وعلى أية حال فقد عمد الباحثون الى طريقة علمية للتأكد من وجود هذه القنوات عـــلى كوكب المريخ أو عدم وجودها ـ طريقة ظن هؤلاء البـــاحثون أنه

شكل «٤»
المريخ

لا يمكن أن يتأتى بوساطتها خطأ فى هـــذه المسألة وهى طريقة الفوتوغرافيا .

واذا كانت العين تخطىء النظـــر فان الصـــور الفوتوغرافية ثابتة لا تخطىء ، وعلى ذلك وامعانا فى هذه الفكرة أرسل « لويل » من مرصد «فلاجستف» السابق سنة ١٩٠٧ بعثة الى صـــحراء ترباس Tarpace فى الهنـــد ، حيث ان الرؤيا فى هـــذه الصحراء خير منها فى أماكن أخرى كثيرة ، وقد أخذ رئيس هذه البعثة مســـتر « تود » Todd فى شهر يوليو من هذه السنة حوالى ٧٠٠٠ صورة فوتوغرافية للمـــريخ ، وقد اتضح فى هــــذه الكليشيهات مسائل غاية فى الدقة لم تكن معروفة والمهم أن القنوات حتى المزدوجة منها كلها موجودة، حتى ان « تود » أعلن عن وجودها ، بل أعلن أنه من

المستحيل انكار هذه الأشكال الهندسية الرائعة لهذه الترع التى تغطى كل سطح هذا الكوكب ٠

ومع ما تقدم فان الموضوع لم ينته على هذا الوضع الذى أعلنه « تود » ٠ لقد أعلن خصوم هذا الرأى أنه من الناحية العلمية قد لا تكون القنوات موجودة ومع ذلك تبدو حتى على الألواح الفوتوغرافية أنها موجودة ــ ولندرس هذه الصورة الفوتوغرافية متتبعين مسارات الضوء التى بمقتضاها حصلنا على هذه الصورة ٠

ان الأشعة الضوئية الخارجة من الكوكب تسقط أولا على الشيئية Objectif لعدسة المنظار الكبيرة ثم تتجمع هذه الأشعة فى مستوى البؤرة مكونة صورة الكوكب ، وفى حالة الرؤية بالعين تختبر هذه الصورة بواسطة عينيه تقوم مقام العدسة Daujon ، وتعطى لهذه الصورة الأولى صورة ثانية مكبرة ، وهذه الصورة المكبرة هى التى من تفاصيلها يرسم الراصد ما يراه ٠

وعلى ذلك ففى الحالتين ليس الكوكب ذاته الذى نراه أو الذى نرسم له صورة فوتوغرافية ، انما صورته التى نرسمها بحيث أن العين والفوتوغرافيا لا ترسم تفاصيل الكوكب ذاته ولكن كل ما جاء فى طريق الأشعة الضوئية عند مرورها فى الشيئية ٠

وعلى ذلك فقد تكون قنوات المريخ غير موجودة وتظهر للعين أو للجهاز الفوتوغرافى من جراء الظواهر الضوئية وعدم دقة العدسات فتسجلها ايضا الفوتوغرافية حيث ان الخطوط الضوئية تمر بأجهزة مشابهة فى حالة الفوتوغرافيا وفى حالة العين البشرية ٠

وعلى ذلك فوجود القنوات على الكليشيهات الفوتوغرافية لا يقوم دليلا علميا على وجودها فى المريخ ٠

وكلما مرت الأيام وكثرت البحوث فكر « لويل » نفسه فى العدول عن رأيه بعد أن وجه منظاره الى الزهرة بدل المريخ ولاحظ فيها هذه الخطوط المستقيمة ، بل رأى الخطوط ذاتها فى عطارد الذى تمتنع الحياة عليه لحرارته الفائقة ، بل ان « دوجلاس » Daugloss أحد مساعديه أعلن رؤية أمثال هذه الخطوط على كوكب المشترى ، ثم الكوكب زحل وهكذا ٠

وتسرب الشك الى الفلكيين فى وجود قنوات مستقيمة وانها غير موجودة أصلا لا فى المريخ الذى شغل الأذهان عشرات السنين ولا فى غيره من الكواكب ٠

وفى سنة ١٩٠٩ اتضح خطأ نظرية قنوات المريخ لا سيما بعد ان أقر « انتونيادى » Antoniadi ــ باستخدام منظار « ميدون » الشهير بفرنسا ، والذى يكبر الصورة ٨٠٠ مرة ــ بعدم وجود هذه القنوات المزعومة والتى أثارها كل من « شياباريلى » ولويل ٠ كذلك أقر هذا الرأى مجموعة كبيرة من رجال الطبيعة والفلك الذين أيقنوا أن كل ما نراه على هذا الكوكب هو معالم طبيعية غير منتظمة كعالمنا الارضى وان كل ما قيل عن هندسة رائعة وقنوات مستقيمة من صنع كائن حى لا وجود له ٠

وانك لتطالع تحليلا رائعا للعالم « دانجون » Laupe من مرصد ستراسبورج لهذه الحالة التى تدخل فى صميم التأثير النفسانى من تلك الخطوط التى رآها « شياباريلى » ، وغيره والتى لا تخرج عن كونها تأثيرات وانطباعات حدثت للرائى مهما علا مركزه من ادمان النظر ليالى متتالية وكذلك من عدم وجود عدسات خالية من كل عيب ، وكما قال « دانجون » فى ختام هذا العرض « ان قنوات لم توجد الا بالمحبرة ، وبعشرات الأقلام والكليشيهات التى سجلتها ، وانه لم تجر فى قنوات هذا الكوكب مياه ، وانما جرى هذا الحبر الذى استهلكه الانسان فى مذكراته العديدة ومؤلفاته الطويلة ٠

أما هذه الخضرة الممتدة على سطحه ، وهذه التغييرات الموسمية لها ولمياهه والتى تتبع الفصول فانها صحيحة ولكنها لا تقوم وحدها دليلا على وجود

كائن حى ذكى كالانسان ، فمثل هذه التغييرات حادثة على الأرض من مساحات شاسعة تغرقها الفيضانات بين الحين والحين ، ومن أنهار تجرى بالزيادة والنقصان ، ومن براكين تصحو أياما ، وتنطفىء سنين ، الى آخر ما هناك على الأرض من تغيرات بعضها دورى وبعضها لا يرتبط بقانون .. كل هذه التغييرات يمكن أن تحدث دون أن يكون للانسان فيها دخل أو نصيب ، ومن الممكن أن تستمر هذه الظواهر على الأرض بعد أن يكون الانسان ومدنيته انتهى عهده ولم يصبح له وجود .

كل هذا لا يعتبر دليلا على وجودكائن حى مثلنا، كما أن عدم وجود قنوات مستقيمة بشكل يلفت النظر لا يقوم دليلا أيضا على عدم وجود هذا الكائن الحى .

ولو فرضنا أن كائنا حيا عاقلا مثلنا موجود على كوكب المريخ فان فى مقدوره أن يرى بصعوبة المحيط الأطلنطى والبحر الابيض المتوسط ، كما يرى معالم القارات ولكنه لا يمكن أن يرى حتى بأكبر المنظارات الفلكية ترعة الابراهيمية ويحدد طولها وعرضها ، بل انه لا يرى النيل .

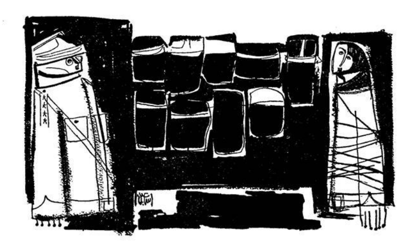
ان جسما فى حجم جامع محمد على بالقلعة اذا اعتبرنا أنه فى القمر لا يمكن أن يرى بأكبر منظار لنا الا نقطة صغيرة لا تظهر فيها القبة والمئذنتان فما بالك بالمريخ ومسافته من الأرض قدر مسافة القمر ٢٠٠ مرة .

ومع ذلك فالأيام ستفتح المجال للانسان أن يزداد معرفة بهذا الكوكب القريب وغيره من الكواكب ، وها قد أرسلت أمريكا قمرا صناعيا أو سفينة فضاء كما يسمونها فى يوم ٢٧ أغسطس الماضى « مارينر (١) » كما أرسل الاتحاد السوفيتى فى أول نوفمبر قمرا صناعيا وزنه حوالى طن الى المريخ يصله فى حوالى سبعة شهور ، أى فى شهر مايو ويرسل اشارات الى الأرض ولا شك أن هذين العملين سيثيران لنا الطريق الغامض ونعرف عن هذه الكواكب الكثير مما لا نعرفه اليوم .





بقلم: فتحى رضوان



المشهد الأول

صف من الجنود يبدو عليهم الاعياء والتعب ، ويظهر للوهلة الأولى ، أن ملابسهم بقيت على أجسادهم فترة طويلة ، فاتسخت كما يظهر أن هذه الملابس لم تصنع أصلا لهم ، فهى لا تتناسب معأجسامهم ، لا طولا ،ولا عرضا . فبعضهم يكاد يتعثر فى ملابسه، والبعض الآخر ، يكاد لا يستطيع الحركة لضيق بذلته . والمفروض أن يقفوا فى انتظام ، مشدودى القامة ، لكن التعب منعهم من ذلك فوقفوا فى استرخاء ، بعضهم خارج الصف قليلا، وبعضهم خلفه قليلا ، وبنادقهم التى يمسكون بها ، ليست من طراز واحد فمنها الطويل ، ومنها القصير ، ومنها القديم ، ومنها الحديث ، وهى على العموم مستهلكة .

ويقف على رأس الصف ، ضابط شاب ، ملابسه أحسن حالا من ملابس الجنود ، وان كانت فى مثل ثيابهم قذارة وهو على الرغم مما يبذله من التظاهر ، بالحزم ، وارتفاع روحه المعنوية، يشعر بالاشمئزاز والضيق ، فهو لم يتناول طعاما كافيا منذ أيام ، وعلبة سجائره فرغت ، ولم يجد ما يحلق به ذقنه فطالت. ومع ذلك فهو لم يصب بانهيار جوهرى . فهو راغب فى تحسين حالة جنوده ، وتزويدهم بالطعام وبالثياب النظيفة وبالسلاح المناسب والذخيرة الكافية . الضابط فى حدود الخامسة والعشرين من عمره ، يشهر سيفا فى يده فى حين يلتصق غمد السيف الطويل بساقه المواجهة للنظارة .

أمام الجنود ضابطهم ، وهو كهل ، يرتدى بذلة واسعة ، تصل اكمامها الى أطراف أصابعه ، ويغطى طرف بنطلونها حذاءه القديم المزق .. الضابط فى نحو الخمسين ، تغطى شواربه شفاهه ، ويضع على صدره « ميداليات » كثيرة ..

يدخل الى المسرح من الجانب الأيمن ، شاب شد ذراعاه خلفه، يدفعه جندى طويل عريض الاكتاف ، والشاب المكتوف اليدين، يكاد ينكفىء على وجهه ، اذ يدفعه الجندى من الخلف . وحينما يرى الجنود تزوغ عيناه .

الضابط الكهل (للضابط الشاب) : الحكم

الضابط الشاب (فى لهفة) : الحكم (**يبحث فى جيبه ثم يبدو عليه الارتباك**) .

الضابط الكهل (بصوت عال) : انتباه كتفا سلاح . (**الجنود يرفعون البنادق الى أكتافهم ! يقترب من الضابط الشاب ويقول همسا**) ألم تجد الحكم ؟

الضابط الشاب (وهو يبحث فى جيوبه مرتبكا) : انه هنا .. انه معى .

الضابط الكهل : أسرع ..

(يدرك الجنود والمحكوم عليه أن فى الأمر شيئا)

الضابط الكهل : ألم تجده ؟

الضابط الشاب (وقد زاد ارتباكه) : عجيبة !.. اين ذهب هذا الحكم اللعين .؟

الضابط الكهل (متضايقا) : الا يكون فى مكتبك ؟

الضابط الشاب (وقد تصبب عرقا) : لا .. لا .. كان معى الآن ..

الضابط الكهل : اسرع .. الموقف لم يعد يحتمل ..

الضابط الشاب (وقد يئس من العثور على الحكم) : انىاحفظه عن ظهر قلب .. الأحكام كلها واحدة .. أحفظ الصيغة جيدا .. لا ينقصنى الا معرفة اسمه .. (**مشيرا الى المحكوم عليه باشارة من عينه** ، سله عن اسمه .

الضابط الكهل (وقد أخذ صوته يعلو) : ماذا تقول أيها الملازم .. لم يبق الا هذا .. ليس لدينا سلاح .. ولا طعام .. وانقطعت عنا المواصلات .. ولم يكن باقيا لنا الا أن أوراقنا سليمة .. وأعمالنا المكتبية ممتازة .

المحكوم عليه (يتقدم نحو الضابط الكهل ومن خلفه الجندى الضخم) : ماذا حدث ؟

الضابط الكهل (مأخوذا) : ماذا حدث ؟ (**بعد لحظة ارتباك**). ما شأنك أنت ؟

المحكوم عليه (مندهشا فى نبرة احتجاج) : ما شأنى ؟ **(ينظر الى الوثاق الذى يربط ذراعيه)** شأن من اذن ؟ **(الجندى يجذبه من الخلف)**

الضابط الشاب (يهمس فى اذن الضابط الكهل) : نسأله عن اسمه ؟

المحكوم عليه : تريدون أن تعرفوا اسمى .. بكل سرور .. انه لشرف عظيم أن اقدم لكم نفسى ، لقد صور لى الغرور أنكم تعرفوننى ..

الجندى الحارس (يلكزه) : ألا تخجل .. ضع لسانك ، فى حلقك ..

المحكوم عليه : انه فى حلقى يا سيدى أنت الذى ستخرجه من حلقى .. ثم لست أرى داعيا للخجل .. فالسادة **(يشير الى الضابطين والجنود)** وقعوا فى ورطة .. والواجب يدعونى للمساعدة ..

الضابط الكهل (شاعرا بالخزى) مساعدة .. أى مساعدة ؟ هل طلب منك احد شيئا **(بحزم)** قف مكانك واسكت ..

المحكوم عليه : الى متى يا سيدى ؟. هل تظن أن النظر الى هؤلاء الجنود ومعهم بنادقهم شىء لذيذ .. لو كنت متفرجا لتغير الأمر ..

الضابط الكهل (صارخا) : اسكت !
(الجندى الحارس يلكز المحكوم عليه بشدة)

المحكوم عليه (محتجا) : أنا متظلم يا سيدى القائد .. ارفع شكواى الى الرئاسة . لأمثالى حقوق يجب أن تحترم ..

الضابط الشاب (يخرج ورقة من جيبه) : لقد وجدته ..

الضابط الكهل (يتنفس الصعداء) : الحمد لله .. **(يتهيأ لتنفيذ الحكم)** انتباه !

(الجنود يشدون قامتهم من جديد بمجهود يبدو شاقا والجندى الحارس يمسك المحكوم عليه من كتفيه ، ويوقفه فى منتصف المسافة بين نهاية المسرح والجنود ، ويتهيأ الضابط الشاب لتلاوة الحكم ، ثم يظهر عليه الارتباك .)

الضابط الكهل (بعد أن انتظر فترة أن يتلى الحكم ، وهو مشدود القامة ، فلما لم يقرأ الضابط الشاب شيئا سأله همسا ، وهو منتصب القامة) : أليس هو الحكم ؟

الضابط الشاب (هازا رأسه فى أسى) : لا ..

المحكوم عليه (وقد ادرك تماما سر اضطراب الضابطين) : ان هذا الموقف طال أكثر مما يجب .

الضابط الكهل (مخاطبا نفسه) : لك حق ..

المحكوم عليه : مرة أخرى أعرض عليكم المساعدة .

الضابط الكهل (وقد أصبح أكثر استعدادا لقبولها) : مساعدة مساعدة ! ما هى المساعدة التى تريد عرضها ..

المحكوم عليه (وقد قرر الاستفادة من الموقف) : قبل كل شىء أنا لم أتنازل بعد عن تظلمى .. لقد اعتدى على حقوقى .. ولأمثالى حقوق .. فلا اقل من أن نموت بشىء من الاحترام .. فاللكزات التى نالت كتفى .. هى اعتداء على القانون . على شخصى . على القانون فى شخصى .

الجندى الحارس (مهتاجا) : اذا لم تسكت سأقرض زورك ..

المحكوم عليه : الله .. الله .. ألم يعد للقانون حقا وجود .. كيف تقرض زورى يا سيدى .. وماذا سيفعل هؤلاء الجنود .. أنهم أربعة وعشرون جنديا .. ان قتلى بالطريقة التى تقترحها هى بلا شك أمتع من ضربى بالرصاص .
(الجنود يضحكون ..)

الضابط الكهل (يصرخ) : أيها الملازم .. أسرع الى مكتبك وأحضر الحكم .. أسرع .. أسرع ..

الضابط الشاب (مترددا) : انه ..

الضابط الكهل (صارخا) : نفذ الأمر يا حضرة الملازم .
(الضابط الشاب يجرى والسيف يحدث صوتا وهو يصطدم بساقه ..)

المحكوم عليه : أنا أريد توفير الجهد .. سأخبركم باسمى ..
(الضابط الشاب متوقفا)

الضابط الشاب : أنا أحفظ ..

الضابط الكهل (صارخا) : يا حضرة الملازم نفذ الأمر ..
(الضابط الشاب يجرى نحو الباب الأيسر)

المحكوم عليه (موجها الحديث الى الضابط الكهل) : هل تسمح لى بسؤال ..
(الضابط الكهل لا يرد)

المحكوم عليه : أنا أعرف الحكم .. ولا اعتراض لى عليه .. لا داعى للتلاوة .. لا داعى والله ..

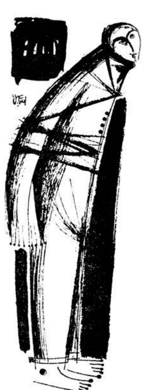
الجندى الحارس (يدفعه) : اسكت .. من أفهمك القانون ..

المحكوم عليه (ملتفتا اليه) وضربى .. فى القانون أيضا ..؟

الجندى الحارس : أنت مجنون ؟

المحكوم عليه : طبعا !

الجندى الحارس (يضحك مقهقها) : طبعا !



المحكوم عليه : أربعة وعشرون جنديا .. وملازم وقائمقام .. وأنت .. وتريد منى أن أبقى عاقلا .

الجندى الحارس (وقد بدا عليه أن الحديث طاب له) : ولكنك موافق على الحكم ..

المحكوم عليه : جدا ..

الجندى الحارس (مقهقها والجنود يضحكون معه) : أنت تريد أن تموت .

المحكوم عليه (فى هدوء) : أبدا

الجندى الحارس : ولكن الحكم أمر بموتك ..

المحكوم عليه : أنا عارف ..

الجندى الحارس : اذا كنت تعرف أنه حكم عليــك بالموت .. وأنت لا تريد أن تموت .. فكيف تكذب علينا وتقول انك لا تعترض عليه ..

(الضابط الكهل استسلم للموقف أول الامر ثم لذت له المحاورة فنسى نفسه)

المحكوم عليه : أنا لا أعارض لانه لا فائدة .. ماذا تملك أنت .. أو يملك هؤلاء المساكين الذين لا يجــدون ما يأكلــونه ، فشغلوهم بضرب الناس بالنار ..

(الجنود يقهقهون ويخرجون عن الصف)

الضابط الكهل (فى غير عنف وبحزم يتظاهر به فقط) : كل فى مكانه ..

المحكوم عليه (موجها الحديث الى الحارس) : لــما ضربتنى اعترضت ..

الجندى الحارس : صحيح .

المحكوم عليه : لان فى الاعتراض فائدة ..

الجندى الحارس : ولكنك ستموت ..

المحكوم عليه : من يدرى .. ان الضابط ذعب ولم يعد .. قد لا يجد الحكم .. وقد لا يكون هنــاك حكم .. ولذلك أنصحك ان تفك وثاقى .. هذا الرباط غير قانونى .. وقد يتهمك أحــد بأنك عذبتنى .. عذبت رجلا بريئا لم يرتكب ذنبا ..

الجندى الحارس (بدا عليه الانشغال) : ان تعذيبك حلال ..

المحكوم عليه : حلال أو حرام هذه مسألة قانونية .. وأنا وانت لا نفهم فى القانون .. المهم هل عندك حكم لتربطنى هكذا .. حل الرباط .. ودعنــا نتفاهم كآدميين .. **(موجهــا الحديث الى الضابط الكهل)** يا سيدى القــائد أرح الجنود .. ان التعب يكاد يثب من وجوههم ..

الضابط الكهل (ناظرا الى الباب الذى خرج منه الضــابط الشاب)

المحكوم عليه : يا سيدى الضابط .. انه أضاع الحــكم .. صدقنى ..

الضابط الكهل (هازا رأسـه فى استسـلام) : لقــد أصبحت مسخرة ..

المحكوم عليه : أنها دائما مسخرة **(الجنود يضجون بالضــحك ويتركون بنادقهم على الأرض) .**

الضابط الكهل : دائما مسخرة :

المحكوم عليه : طبعا .. انكم تجمعون أربعة وعشرين جنــديا لتقتلوا رجلا واحدا .. رجلا واحدا مربوط اليدين مذعورا .. يدفعه عملاق فى ظهره .. هل تريد مسخرة أكثر من ذلك .. لماذا لم تقتلونى فى الزنزانة .. برصاصة واحدة .. عند الفجر والناس نيام .. أليس هــذا أوفر .. وأيسر .. وأقرب الى المعقول ..

الضابط الكهل : أنت تهذى ..

المحكوم عليه : أبدا .. أنا عاقل .. أعقل منكم .. والــيــك الدليل .. احضرتمونى على هذه الصورة وجمعتم هؤلاء الجنود المساكين المتعبين ثم .. كانت المسخرة ..

الضابط الكهل : لك حق .! **(هازا رأسه)**

المحكوم عليه (مسرورا من اضطرار الضابط الكهل لقبول الامر الواقع فيقترب منه والعملاق من خلفه) : هل عنــدك عقب سيجارة ..

الضابط الكهل (محتجا) : عقب سيجارة ..

المحكوم عليه : أنا مقدر للظروف .. من أين السجائر وانتم هنا وحدكم .. والاتصال مقطوع .. والتموين مقطوع .. كل شىء مقطوع .. ما عدا تنفيذ حكم الاعدام ..

الجلاد : ولهذا سنقطع رقبتــك .. **(ضاحكا وقد سر من نكتته)**

الضابط الكهل (منتهرا الجلاد) : ماذا أصاب عقلك ..

الجلاد (يلكز المحكوم عليــه بيده) : ابن الـ .. لا يكف عن الثرثرة ..

المحكوم عليه (يلتفت اليه ، وينهره مدعيا الغضب) : اياك ان تمد يدك الى .. أنا رجل برىء .. وكل ضربة منــك ستحاسب عليها أمام محاكم الدولة **(ينظـر الى الجنود)** أيها الجنود كونوا شاهدين .. أنا مربوط اليدين بلا ذنب .. وانتم واقفون بلا سبب ..

الضابط الكهل (يهوله الموقف فيمسك المحكوم عليه من تلابيبه صارخا) : هذه ثورة .. هذا تحريض على الثورة .. فاهم .. أننى سأطلق على رأسك ألف رصاصة .. فاهم .. لعنة الله على الحكم .. على الاحكام كلها .. على المحاكم .. والقضاة .. الا التحريض على التمرد .. الا التحريض..

(الجنود يصيبهم وجوم .. ويقفون فى الصف أحسـن نظاما مما كانوا ..)

(يدخل الضابط الشاب ويبدو عليه اعياء شديد)

الضابط الكهل (يقترب منه ويكلمه همسا) : هل وجدته ؟

(الضابط الشاب لا يرد) ..

الضابط الكهل (مرتبكا ومنفعلا ومتلهفا) : ماذا تقول ؟

الضابط الشاب (لا يتكلم ويهز رأسه علامة النفى)

الضابط الكهل : وجدته ؟.

الضابط الشاب (بصوت خافت) : لا .. لم أجده ..

الضابط الكهل : ان هذه حشرجة ميت .. لا صوت ضابط .. قل انك لم تجده ..

الضابط الشاب (فى عصبية) أقول لم أجــده .. (ثم كأنه يتحدى) حسنا لم أجده ..

الضابط الكهل (فى صوت مرتفع) : الله .. الله .. عنــدك الجراة لتقول ذلك بهذا الصوت العالى ..

الضابط الشاب (وكأنه لم يعد يهتم) : لقد قلت لك بصــوت منخفض فأمرتنى أن أرفع صوتى .. لقد ســخرت منى يا سيدى الضابط .. **(فى عصبية شديدة)** أنا لم أجد الحكم .. ضاع منى ..

الضابط الكهل : يا حضرة الملازم .. حاسب فى كل كلمة تقولها .. انك تعرض نفسك ...

المحكوم عليه : (متدخلا) : لا تصرخوا هكذا .. لا تعكروا دمكم .. الامر أيسر مما نظن .. المسألة بسيطة .. بســيطة للغاية ..

الضابط الكهل (ينظر أليه والانفعال يكاد ينفجر من صدره ، وأوداجه منفوخة وعروق صدغيه نافرة ، وصدره مرتفع كديك رومى منتفخ) : بسيطة .. بسيطـــة .. اعطنى مسدسا .. سأنهى الموقف برصاصة ..

المحكوم عليه (باطمئنان ملؤه السخرية) : خيرا تفعل ..
الضابط الكهل : سأضرب رصاصة هنا **(مشيرا الى رأسه هو)**
المحكوم عليه (متظاهرا بالفزع) : لا سمح الله .. لا سمح الله.. وماذا فعلت سعادتك !..

الضابط الكهل (غير ملتفت الى سخافة الحوار) : ماذا فعلت؟. لقد أضعت الحكم ..

المحكوم عليه (فى نفس الاطمئنان الساخر) : نطلب صورة أخرى الامر سهل .. والان هل تريدنى .. أم أذهب **(مشـيرا بيديه المقيدتين الى الناحية التى أتى منها)**

الجنود يضجون بالضحك، ويخرجون عن الصف والضابط الكهل ينظر اليهم ، ولا يستطيع أن يقول شيئا لهم لشعوره بخروج الموقف من يده) .

المحكوم عليه : دعهم يضحكون .. انهم لم يأكلوا منذ يومين ..
الضابط الكهل : ومن أخبرك بهذا أيها ....

المحكوم عليه : وهل أنا فى حاجة الى من يخبرنى .. أنا أيضا لم آكل .. هل سرقتم نصيبى ؟ هل أردتم أن أموت جوعا .. وربما كان ذلك أوفر ..

الضابط الشاب (صارخا فى وجه الجلاد الذى اتجه نحوه فى خطوة سريعة) : ما هـــذا ؟.. ما الذى فى يدك ..؟ يدك اليمين ..

(الجلاد ينظر فى يده مأخوذا ولا يجيب) .
الضابط الشاب (ينتزع الورقة من يده ويبسطها فى انفعال شديد ويصرخ وهو يكاد يقفز) : انظر .. انظر .. انظر ..
الضابط الكهل : ماذا جرى ..؟ هل جننت يا حضرة الملازم ؟.. اتزن ..

الضابط الشـــاب (يقرب الورقة من انف الضـابط الكهل) : انظر .. لقد وجدته .. هو .. هو .. **(يضحك بعصبية شديدة)**

الضابط الكهل (يأخذ الورقة من يده ، فتبدو عليه دهشـة تتقلب الى فرحة تغمر كل وجهه ، ويجد صعوبة بالغة فى ضبطها واخفائها) : هذا هو الحكم . **(فى صرخة عصبية)** انتباه .

(الجنود يعلوهم وجوم ، يكاد يكون أسفا لعثور الضابط على الحكم.. الضابط الكهل يستعيد ثقته بنفسه ، فيذهب عنه الاضطراب شيئا ، فشيئا ، وتبرز بطنه ، ويعلو صدره، ويشد قامته ، وتسود وجهه غلظة وتجهم ويوجه الحديث الى الضابط الشاب)

الضابط الكهل : اتل الحكم .
(الضابط الشاب مشغول بتلاوة الحكم لنفسه بصوت غير مسموع ، وهو لا يكاد يصدق عينيه ، ولذلك فهو لا يسمع كلام الضابط الكهل وهو يأمره بتلاوة الحكم)

الضابط الكهل : يا حضرة الملازم اتل الحكم ..
الضابط الشاب (يرفع عينه عن الحكم ، ويدير نظره فى المكان، وكأنما يستيقظ من النوم) : هـــه ..
الضابط الكهل : (فى انفعال ملؤه الغضب ، وبصوت أعلى) : ألا تسمع يا حضرة الملازم .. قلت اتل الحكم .
الضابط الشاب (لا يزال مشغولا بالورقة التى بيده ، ثم يرفع عينيه مرة أخرى عنها ويتجه الى الجلاد وهو يضغط على شفتيه) : كيف مددت يدك الى الحكم .. من الذى أمرك أن تأخذه .. أنت تستحق الجلد .. أنت جلاد .. اذهب وقشر بصلا ..

(يعود المرح قليلا الى الجنود فيضحك بعضهم ضحكات مسموعة ، وبعضهم يضحك ضحكات خافتة ، والثالث يود أن يضحك ، ولكنه لا يجرؤ ، ويجرى الضابط الـكهل ناحية الشاب ويضغط على ذراعه ..)

الضابط الكهل (همسا) : هل هذا وقته ؟
الضابط الشاب (غير ملتفت الى كلام رئيسه وموجها الكلام الى الجلاد) : من الذى عينك جلادا .. اذهب الى بيتكم ورب دجاجا .. اذهب الى الزريبة ، وعش مع الثيران ..

الجلاد (وقد خرج عن طوره لشدة الحملة عليه) : دجاجا ؟ أين هو الدجاج ..؟ لم يعد فى الناحية كلها فرخة واحدة .. والديوك لم يعد بها حيل حتى لمجرد الصياح فى الصباح.

الضابط الكهل: ما شاء الله .. ما شاء الله .. لم يعـد باقيا الا هذا .. اسكت يا حضرة الملازم .. **(متجها الى الجلاد)** واسكت أنت ..

الجلاد مستمرا فى انفعـــاله غير مكترث بنظـرات الغضب من الضابط الشاب) : ثيران .. أى ثيران .. لقــد ماتت العجول .. جوعا .. كما نكاد نموت نحن .. **(تتغير لهجته)** ماذا جرى لأمى وأولادى .. كيف سيجدون لقمة العيش فى هذه المجاعة .. لقد تركتهم ولحم أبدانهم تكشف عنه خرقهم المهلهلة **(يكاد يبكى)**

المحكوم عليه (يواسى الجلاد ويتجـــه الى الجنـــود ، والى الضابطين) : أنا فى غاية الخجل .. أمر مخجل للغاية ..
الضابط الكهل : مخجل .. أنت مجرم ، ومحكوم عليك بالاعدام .. ومهمتك أن تموت .. عليك أن تموت ، تموت فقط .. هل سمعت ؟..

المحكوم عليه (غير متأثر بثورة الضابط الكهل) : أنا تحت الامر ياسيدى القائد.. تحت أمركم.. أنا لم أتأخر ولكنكم أنتم الذين خلقتم هذا الموقف المحير.. لقد اشترطتم أن تجدوا الحكم لأموت .. وقد تساهلت معكم .. والجلاد مسكين .. تذكر أمه وأهله حينما ذكر الضابط الشاب الدجاج والثيران .. **(يتجه الى الجلاد ويحاول أن يربت على كتفه بيديه المربوطتين) ..**

الجلاد : أولادى .. ماذا جرى لـكم يا أولادى .. يا مساكين .. يا جياع .. يا عرايا ..
(الجنود يضحكون ويخرجون من الصف .. ويقتـرب بعضهم من الجلاد ، ويبدأون فى مواساته) .
أحد الجنود : لا .. لا .. كن شجاعا .. كلنا فى الهوى سوا.. أنا لم أسمع عن أبى خيرا ..
جندى ثان : وأنا .. تركت زوجتى وبطنها هكذا .. **(يشير بيده فى الهواء ، فيضحك الجنود فى صوت مرتفع ، وتقع بندقية على الأرض من يد أحدهم)**

الضابط الكهل (ناظرا الى الضابط الشاب) : مبسوط ..
الضابط الشاب : هذا الحيوان يأخذ الحكم من فوق مكتبى .. وكأنه قد ابتلع مخدرا ..

المحكوم عليه : لقد وجدنا الحكم .. ولا يبقى الا التنفيذ .
جندى ثالث : أنت مستعجل .. اصبر قليلا ..
المحكوم عليه : لقد صبرت .. عودوا الى أماكنكم ، وهيا لنفرغ من هذه المهمة ..

الضابط الكهل (يهز رأسه ، ثم يعبث بطرف شاربه) : هل أنت مجنون ؟..
المحكوم عليه (فى بساطة تامة وعدم مبالاة) : أبدا .. لماذا تسأل هذا السؤال ؟..
الضابط الكهل (ضاحكا ضحكة مقتضبة) : مهمة .. أية مهمة التى تريد أن نفرغ منها .. المهمة أن تموت ..

المحكوم عليه : أنا عارف ..

الضابط الكهل : واذا كنت عارفا .. فلماذا العجلة

المحكوم عليه : موتى عقد الامور .. فالضابط كان فى ورطة ، ولما أخذ الله بيده .. وقع الجلاد فى ورطة .. واذا خرج منها سيقع الجنود فى ورطة ثالثة .. فقد خرجوا من الصف ، وضحكوا .. وهذا مخالف للنظام ..

الجلاد (فى ضحكة تكاد تكون جنونية) : وهل النظام يهمك .. الله يلعن أهلك ..

المحكوم عليه (ناظرا للضابط الشاب) : انظر كيف فقد الرجل أعصابه **(الى الضابط الكهل)** الذى يهون الامر اننى عندما انسحب من هنا .. لن يعرف أحد شيئا مما حدث ..

الضابط الكهل (منزعجا) : تنسحب .. كيف تنسحب ؟..

المحكوم عليه : أعنى عندما .. عندما .. عندما ..

الضابط الكهل (متضايقا) : عندما .. عندما .. انطق ..

المحكوم عليه : عندما أموت ..

الضابط الكهل (كانما فهم شيئا غاب عن ذهنه) : آه .. **(للضابط الشاب)** اتل الحكم . **(الى الجنود)** انتباه . **(الجنود يعودون الى الصف فى غير اكتراث ، وبعدم احترام ، والبنادق فى أيدى بعضهم ، وعلى أكتاف البعض الآخر .)**

الضابط الشاب (موجها الحديث الى المحكوم عليه) : هل أنت ضاحك بن صعب ؟..

المحكوم عليه (متظاهرا بعدم السمع) ماذا ؟

الضابط الشاب (فى قرف ظاهر) : أنت ضاحك بن صعب ؟..

المحكوم عليه (بعد تامل قليل) : لا يهم .. لا يهم ..

الضابط الشاب (بنفس عدم المبالاة والقرف) : ما هو الذى لا يهم ؟.. هل أنك ضاحك ؟..

المحكوم عليه (ضاحكا) : كنت أتمنى أن أكون ضاحكا . أنا فاتك بن صقر .. لكن لا يهم .. مجرد رداءة فى الخط ..

الضابط الشاب (يدقق فى الحكم) : صحيح .. صحيح .. فاتك بن صقر .. فاتك بن صقر .. ما هذه الاسماء الغريبة ؟..

المحكوم عليه : متأسف .. على كل حال أهلى لم يكونوا يتوقعون لى أن أقف هذا الموقف .. وأن أسبب لكم كل هذا التعب ..

الضابط الكهل : كفى .. كفى .. فاتك بن صقر .. **(الى الضابط الشاب)** انه هو .. فاتك .. ضاحك .. صقر .. صعب .. كله يمشى ..

المحكوم عليه : لك حق .. لا فرق الآن بين ضاحك أو مكشر .. ولا بين صعب ، وصقر .. المهم .. اننى أنا .. هذا الجسم الحى .. الحار .. سيقف عمله .. سيبرد ثم يدفن .. هذا ..

الضابط الكهل : الا تستطيع السكوت لحظة ؟..

المحكوم عليه : لا تظلمنى يا حضرة القائد .. أنا لم أتكلم الا ردا على سؤال منكم... ذنبى اننى احترم كلامكم.. ذنبى أننى لا أكف عن مساعدتكم .. أمرى لله ..

الضابط الكهل (شاعرا بالخجل) : لك حق .. **(فى تردد)** لا تؤاخذنى .. **(ثم فى صوت ينم عن عطف ، يبدو أنه نما شيئا فشيئا)** ما الذى فعلته ؟.. أنت مدهش .. لماذا حكموا عليك ؟.

المحكوم عليه : سنعرف الآن .. **(مشيرا بيده الى الضابط الشاب والحكم الذى فى يده)**

الضابط الكهل (بنفس عدم مبالاة الضابط الشاب) : اقرأ.. اقرأ يا سيدى ..

الضابط الشاب (محاولا أن يبعث فى صوته شيئا من الحرارة): حكم المجلس العسكرى العالى فى القضية رقم ٧٨٩ بقسم الأهلة ضد ضاحك .. **(يصحح نفسه وعلى شفتيه ابتسامة)** فاتك .. بن .. بن **(بعد مجهود)** صقر ، لانه فى يوم **(يتلو بسرعة بحيث لا يفهم شيئا مما قرأ ثم يتمهل)** قد ارتكب الجريمة المعاقب عليها بالمادة ٣٩ من الامر العسكرى رقم ٥٦٢٠ ، اذ حرض أهل ناحية الطموح على مخالفة أوامر الحكومة ؛ وقرارات الحاكم العسكرى ، فدعاهم الى الاحتفاظ بما لديهم من أغذية وأقوات ودواجن وغلال ، بدعوى أن البلد مهددة بمجاعة ، وحبس بذلك عن القوات المحاربة ما يلزمها من تموين ، وأشاع الذعر بين الاهلين . وقد ارتكب هذه الجريمة ، فى خطب القاها، وأوراق كتبها . وقد صدر عليه الحكم من المجلس العسكرى المحلى المنعقد فى يوم **(يقرأ الضابط بسرعة لا يفهم معها شىء مما يقرأ)** بالاشغال الشاقة المؤبدة ، ثم طعن النائب العسكرى فى هذا الحكم ، أمام المجلس العسكرى العالى الذى استبدل حكم الأشغال المؤبدة بالاعدام . صدق على الحكم فى يوم **(يقرأ الضابط بسرعة)**

(الضابط الشاب ينظر الى المحكوم عليه ، وكانما أزاح عن صدره عبئا وفرغ من مهمة ثقيلة)

الضابط الكهل : هل عندك ما تطلبه ؟.. أى طلب ..

المحكوم عليه : لست فاهما ..

الضابط الكهل : ما الذى تريد أن تفهمه ..

المحكوم عليه : الحكم ؟

الضابط الكهل : الحكم مفهوم .. أنت حرضت .. وحكم عليك فى المجلس العسكرى المحلى ..

المحكوم عليه : كل هذا مفهوم ..

الضابط الكهل : اذن ما هو غير المفهوم ؟..

المحكوم عليه : غير المفهوم .. ان هذا الحكم معناه انه بمقتضى هذا الحكم ذاته .. هذا الحكم ..

الضابط الشاب (منفعلا ، وملوحا بورقة الحكم بيده) : هذا الحكم .. هذا الحكم الذى بيدى ..

المحكوم عليه : قليلا من الصبر .. بمقتضى هذا الحكم ، لا يمكن أن ينفذ على حكم الموت ..

الضابط الكهل والضابط الشاب (منزعجين معا) : كيف ؟

المحكوم عليه (فى هدوء) : استبدال الاشغال بالاعدام معناه.. أننى محكوم على بالاشغال لا بالاعدام .. الباء تدخل على المتروك ..

الضابط الكهل (غير فاهم) : باء .. أى باء يا حضرة ؟

المحكوم عليه : الباء استبدال المجلس الاشغال بالاعدام ..معناها ان الاعدام عدل عنه .. مفهوم ؟؟

الضابط الكهل (واقعا فى ورطة) : أبدا .. هل أنت فاهم يا حضرة الملازم ؟

الضابط الشاب (مستغرقا فى القراءة ورافعا رأسه ببطء) : استبدل حكم الاشغال بالاعدام **(يقرأ فى صوت خافت ويهز رأسه)** استبدل الباء .. تدخل **(يسرح قليلا)** مضبوط .. **(يرفع رأسه وينظر الى الضابط الكهل)** صحيح .. له حق ..

(الجلاد ينظر الى الورقة من فوق كتف الضابط الشاب تاركا المحكوم عليه ، ناسيا نفسه ، والجنود يعودون الى سابق فوضاهم .. الضابط الكهل والضابط الشاب يقتربان وينظر أولهما الى الثانى فى حيرة شديدة . ويهز الضابط الشاب رأسه ثم يقول بصوت خافت)

المحكوم عليه : من جهتى .. لا اعتراض لى مطلقا على تنفيذ الحكم .. ولكن مسئوليتكم ستكون عظيمة .. تقتلون انسانا بلا حكم .. بل ضد منطوق الحكم ..

الضابط الكهل (مهموما) : كلام .. كلام معقول .

الجلاد (ضاحكا ، ضاربا ظهر المحكوم عليه) : من أى داهية جئت ؟!..

الضابط الشاب : طبعا . معلوم لنا جميعا أن المجلس العسكرى العالى لا يحكم الآن الا بالاعدام .. فليس لدينا ليمانات .. ولا حراس .. ولا سلاسل ..

المحكوم عليه : هذا أسهل .. أوفر كثيرا كما قلت .. ولكن.. هل عندكم مقابر ؟..

الجلاد (ضاحكا) : مدافن .. وجبانات .. هات .. ولا تشغل بالك ..

المحكوم عليه (كأنما يفكر فى شىء آخر) : لماذا تحبون كلمة الاعدام ؟.. كلمة الاعدام ليس لها المعنى الذى تريدونه .. الحكم بالموت لا بالاعدام .. المعدم هو ...

الضابط الكهل : وهل نحن خرجنا من الورطة الاولى ؟.. يكفينا واحدة .. لكن قل لى من أين أتيت بهذا كله ؟..

المحكوم عليه : لقد تعلمت النحو ...

الضابط الكهل (مرتبكا) : النحو ..

المحكوم عليه (مبسطا الأمر) : اللغة ..

الضابط الكهل : وهل هذا كله فى اللغة ؟.. وما الحل ؟.

المحكوم عليه : الحل أن تضربونى .. بواحدة من هذه البنادق.. واحدة فقط .. ليس ضروريا كل هذا العدد .. فرصاصة من بندقية قديمة .. تكفى وأؤكد لكم .. ولن يسمع أحد شيئا عن هذا الخطأ .. وأغلى لا يعرفون النحو .. **(مترددا)** مثلكم .. ولا أظن أن روحى بعد أن أوارى التراب ستبقى مشغولة بمسألة تصحيح الحكم .. ستجد بلا شك فى العالم الآخر أمورا أهم تشغلها .

الجلاد (مبتهجا بهذا الأسلوب) : هل رأيت العالم الآخر من قبل ؟..

(يضج الجنود بالضحك)

المحكوم عليه (ببساطة) : طبعا .. لا .. ولذلك فأنا معتبر نفسى على أبواب رحلة .. رحلة ممتعة .. لابد أن يكون هناك شىء بديع ..

الجلاد (مشغولا وهو يهرش رأسه) بديع .. كيف ؟

المحكوم عليه : شىء يختلف عن هذه الدنيا .. هذا كلام يقتضيه العقل .. والا فما معنى الدنيا والآخرة ..

الجلاد (ضاحكا فى عدم فهم) : أنت ذاهب الى جهنم .

المحكوم عليه (فى غير غضب) : لماذا ؟..

(الجنود يتجمعون حول المحكوم عليه والجلاد ويستمعون اليهما فى سذاجة وانبساط وسرور .)

الجلاد : لانك مجرم .. وحكموا عليك

المحكوم عليه (كأنما يناقش مسألة لا تهمه هو) : لقد حكموا على لانى كنت أقول نفس الكلام الذى كنت تقوله منذ دقائق .

الجلاد (منزعجا) : نفس الكلام .. ماذا تعنى؟.. تود ان تتسبب لى فى مصيبة .

المحكوم عليه (ناظرا الى الوثاق فى يديه دون أن يتكلم) : من يسمعنا الآن .. نحن هنا اخوان ..

(الجنود يحاولون فك وثاقه ــ والجلاد يمنعهم فيدفعونه فى صدره فيكاد يقع ، فيعلو ضحكهم .. فيلتفت الضابط الكهل والضابط الشاب اليهم)

جندى رابع : حل .. وثاقه .. دعه .. أليس فى قلبك رحمة؟!

جندى ثالث : ماذا فعل لك ؟.. أنت لم تذق طعم الأكل منذ أيام .. ومع ذلك تريد أن تقتله .

الجندى الثانى : يا جماعة .. بالراحة .. والا رحنا فى داهية..

جندى خامس : فى داهية .. فى داهية .. ضربوا الاعور على عينه ..

(يضجون بالضحك)

المشهد الثانى

(يسمع من بعيد صوت جياد تصهل ، ووقع حوافرها على الارض . ويقترب الصوت . ثم يدخل فارس يبدو عليه الاجهاد والتعب ويدخل الى المسرح من الجانب الأيمن ثم يتوقف لحظة ، ويدور بعينه فى المكان . ثم يندفع الى المحكوم عليه)

الفارس : هل مت ؟

المحكوم عليه : من زمان **(يضحك)**

الفارس : الحمد لله ..

المحكوم عليه : الحمد لله .. لانى مت من زمان .

الفارس : كف عن هذرك .. الحمد لله .. لانى رأيتك حيا .. لقد انتصرنا..نحن نطوق هذا المكان . **(متجها الى الضابط الكهل والضابط الشاب)** لقد هزمت الحكومة .. لقد نجحت الثورة .. هذه المنطقة وقعت فى أيدينا .. وهى مطوقة الآن .. ستأتى قواتنا .. هنا .. بعد حين .. قوات الثورة ..

الضابط الكهل (فى عدم مبالاة) : حلت المشكلة .

الفارس : (وقد صدمه برود القائد الكهل) : أى مشكلة ؟.. بالطبع حلت مشكلة الشعب .. لقد سقط الطغاة .. لقد دسناهم بالاقدام .. سنحاكم المجرمين .. الذين استبدوا بالفقراء والضعاف .. سنعيد العدل .. سنبسط ..

الضابط الكهل : جميل .. جميل .. ولم يعد داعيا ..

الفارس : لوجود أمثالك ..

الضابط الكهل : المهم .. لم يعد داعيا لان أفهم استبدل واستبدل ب ..

الفارس : هل جننت ؟.. أنت ضابط .. وعليك أن تضبط نفسك ..

الضابط الكهل : تمام .. تمام .. استبدل بالاعدام .. انتهت تماما .. الحمد لله ..

الفارس (ناظرا الى المحكوم عليه) : ما هى المسألة ؟..

المحكوم عليه (فى نفس هدوئه وعدم مبالاته) : المسألة مسألة نحوية ..

الفارس (ضاحكا) نحوية .. وقوات الثورة تزحف .. **(مغيرا لهجته ، وموجها الحديث الى المحكوم عليه)** وأنت منذ اللحظة .. قائد هذه المنطقة ورئيس المحكمة العليا هنا.. عليك أن تطهر المنطقة من الخونة ، وأعوان الظالمين .. وأول من تحاكمهم هذا الضابط .. هذا الشاب ..

المحكوم عليه (ناظرا الى الكهل وهو يضحك) : لقد حاكمتك يا سيدى القائد .. وحكمت عليك .

الضابط الكهل : بماذا .. بالاعدام ؟..

المحكوم عليه : الاعدام لا وجود لها فى القاموس .

الضابط الكهل : صحيح ؟!..

المحكوم عليه : بناء عليه ، فقد حكمت عليك المحكمة بالنحو ..

الضابط الكهل : بالنحو .. كله ..

(المحكوم عليه ضاحكا والجنود يقهقهون ، فى حين يستمر الضابط الشاب فى قراءة الحكم ويهمس)

الضابط الشاب : استبدل الشىء بالشىء .. تدخل الباء ..

المحكوم عليه : بالنحو كله ..

الضابط الكهل : لا .. لا .. هذا ظلم .. أنا لم أفعل شيئا أستحق عليه كل هذا العقاب .

(الجنود يضحكون ، والجلاد يفك وثاق المحكوم عليه ويسدل الستار)



ضحى يوم قائظ من ايام الصيف ، فى قرية اندلسية . تسفر الستار عن غرفة داخل بيت « برناردا ألبا » . لم يبق فى الدار من أفراد الأسرة سوى أم برناردا ، وهى عجوز مجنونة ، حبيسة غرفة أخرى ، يبلغنا صوتها أحيانا اذ تنادى ابنتها الغائبة .. وأمامنا خـادم بائسة تنظف الأرض ، تحت اشراف « لابونشيا » ، ربيبة البيت وخادمة برناردا الأمينة منـذ ثلاثين سنة . أما برناردا وبناتها الخمس ، فقد خرجن للصلاة على فقيدهن ، رب الأسرة « أنطونيو ماريا بينافيدس » . ورغم رنات أجراس الحداد التى تدوى فى سكون القرية ، ورهبة الموت المخيمة على هذه الغرفة التى صفت فيها الكراسى لاستقبال المعزين عما قليـل ، يدور حديث ساخر بين « لابونشيا » والخادم ، حديث ملؤه السخط على استبداد « برناردا » وقسوتها ، والشماتة لموت زوجها المتكبر المنافق . أوليس الموت ـ الذى يسوى فى تراب الأرض بين الجميع ـ هو خير ثائر للفقراء من ظلم الأغنياء ؟ ولكن الفقـر يفسد النفوس كما يفسدها الثراء ، وها هى ذى الخادم الجائعة تطرد ـ بلا رحمـة ـ متسولة مسكينة . غير أنها لا تلبث أن تتباكى وتظهر أشد الحزن ، عندما تدخل النساء المعزيات . فتنهرها « برناردا » ، كما تنهى بناتها عن النحيب . وسرعان ما تصرف أولئك الزائرات . انها فى قرارة نفسها تحتقرهن وتبغضهن .

ـ حضرن جميعا لكى يلطخن بيتى بالعـرق القذر المنبعث من خرقهن ، وبالسم الذى يجرى على ألسنتهن .

وتوصد الباب وراءهن ، وكأنه باب سجن قـد أغلق على من فيه . فالحداد يمتد ثمانى سنوات فى هذا البيت العريق ! ولكن أين « أنجوستياس » ، كبرى البنات (٣٩ سنة) ؟ لقد تسللت ناحيـة الفناء حيث توافد رجال القرية لتقـديم عزائهم ! فتلطمها أمها لأنها حاولت النظر الى رجل فى يوم جنازة من ينبغى أن تعتبـره أباها ، فهى ابنـة « برناردا » من زوج سابق توفى من عهد طويل . وعبثا تنصح « لابونشيا » سيدتها ـ فى خليط من الحكمة والخبث ـ بأن تدع لبناتها شيئا من الحرية ، وأن تهتم بتزويجهن ، ولو استدعى الأمر أن تنزح بهن عن هذه القرية التى لا ترى فى أهلها أحدا جديرا بشرف مصاهرتها . ومن حديث « مارتيريو » (٢٤ سنة) الى أختها « أميليا » (٢٧ سنة) ، نفهـم أنها لا تذعن كشقيقتهـا لعيش العوانس . ان « مارتيريو » متعطشة الى الحب ، تشقى بالحرمان بعد أن صدت أمها خطيبا فقـيرا طلب يدها .

ويضاعف من نقمتها جور الطبيعة التى خلقتها دميمة وانعمت عليها بظهر احدب . أما «ماجدالينا» (٣٠ سنة) فطيبة القلب ، مسالمة ، صريحة ، نفضت عن نفسها كل أمل فى الزواج ، وقنعت بمساعدة أخواتها فى أشغال الابرة التى تتقنها . انها ارق هؤلاء النسوة شعورا ، ويبدو انها تعطف بوجه خاص على صغرى اخواتها « اديلا » (٢٠ سنة) . وتذيع « ماجدالينا » النبأ الخطير الذى وقفت عليه ، وهو ان أجمل فتيان الاقليم كله ، « بيبى الرومانو » (٢٥ سنة) ، قد تقدم لخطبة « انجوستياس » ، لا لشىء الا طمعا فى ثروتها التى ورثتها عن أبيها . وتظهر « اديلا » مختالة فى ثوبها الجديد الأخضر ، الذى يعز عليها — رغم وجوب ارتداء السواد — ألا تتمتع به ، ولم تجد الا الدجاجات فى فناء الدار لتعرضه عليها . ويقع النبأ وقع الصاعقة على هذه الفتاة التى يتردد فى صدرها الغض دعاء الربيع ، وتضيق بظلام سجنها فتصيح :

— لا .. لن أتعود .. لن أظل حبيسة فى هذا البيت . لست اريد ان يذبل جسدى هنا كما ذبلت اجسادكن . لست أريد أن تفقد بشرتى بياضها فى ظلام هذه الغرف .. أنا أريد الخروج .

وينطلق نفس الاحتجاج بلغة أخرى ، لغة الجدة المجنونة التى أفلتت من غرفتها ، وقد زينت رأسها بالزهور ، لأنها تريد أن تتزوج « من فتى جميل يأتى من ساحل البحر » ..

وترتفع ستارة الفصل الثانى عن بنات «برناردا» — ما عدا « اديلا » — وقد جلسن يشتغلن بالخياطة ، ويرمين « انجوستياس » — وهى الآن خطيبة « بيبى الرومانى » رسميا — بعبارات تنم عن الغيرة والحقد . وتبدى « لابونشيا » الثرثارة قلقها على « اديلا » التى أصبحت كالمريضة ، ودهشتها من سماع صوت « بيبى » فى الليل وهو يبتعد عن الشارع على بغلته لا فى الساعة الواحدة عند انتهاء مناجاته لانجوستياس من خلال النافذة ، بل فى الساعة الرابعة وتؤكد «مارتير» قول «لابونشيا» ، مما يثير شكوك الخطيبة وفضول الأخريات . وتدخل « اديلا » متعبة ، هائمة النظرات ، فتستجوبها « مارتيريو » الماكرة :

— الم تنامى جيدا فى الليلة الماضية ؟

فتنفجر ثورة « اديلا » ، وتدافع عن نفسها دفاعا محموما يثبت الشبهة بدلا من أن ينفيها :

— لماذا لا تدعينني وشأنى ؟ وسواء نمت أم أرقت فهذا لا يدعوك الى حشر نفسك فى أمورى الخاصة . انا حرة فى جسدى أصنع به ما أشاء .

ولا تفلح « لابونشيا » — اذ تختلى بها — فى تحذيرها من تهورها واندفاعها نحو « بيبى » . ولكن أوان التحذير قد فات ، ولم تعد « أديلا » الا عاطفة مشبوبة ، تشعر بقوة سعيرها وتتحدى الجميع . ويمر بجوار البيت موكب الرجال الذين يعملون فى الحقول ، وقد خرجوا للحصاد ، وهم يرددون انشودة جذابة ، تمثل لهؤلاء البنات الحبيسات غاية ما يتقن اليه من الحرية والمرح والاكتمال . وتؤجج « لابونشيا » لهفتهن بأحاديثها اللاذعة عن سيرة أولئك الرجال مع النساء . وفجأة تدخل « انجوستياس » هائجة الغضب ، تريد أن تعلم من التى سرقت صورة خطيبها ؟ وتتشابك الأخوات فى مشاجرة حامية ، سرعان ما تقمعها « برناردا » وتأمر « لابونشيا » بتفتيش غرف البنات جميعا . واذا بالصورة مخبأة فى فراش « مارتيريو » ، لا « أديلا » التى اتجهت اليها الظنون ! ولا تقبل الأم المستمسكة بأهداب الفضيلة أن تصدق ما ترويه « لابونشيا » من شائعات سرت فى القرية تنال من شرف البيت . على كل حال ، سوف تشدد « برناردا » حراستها . وتعلو فى الخارج ضجة طارئة . ولكنها ضجة لا تمحو

منظر من المسرحية



ما ارتسم فى ثنايا الحوار الذى سمعناه من شـؤم العواقب ، بل تتكهن بها ، وتشير اشارة رهيبة الى الكارثة المقبلة فهؤلاء اهل القرية على وشك ان يفتكوا بفتاة عازبة « اتت بولد لا يعرف أحد من هو أبوه » فقتلته وحاولت أن تدفنه . وازاء هـذه الواقعـة تتحمس « برناردا » و « مارتيريو » مطالبتين بقتل الفاجرة ، بينما تتضور « أدبلا » وتصرخ وهى ممسكة ببطنها : « لا ، لا ! » .

وتجرى أحداث الفصل الثالث فى الفناء الداخلى للدار ، وقد هبط الليل . بعد العشاء ، تنصرف « برونشيا » ، وهى سيدة عجوز من صديقات « برناردا » اقبلت لتهنئة العـائلة بقرب زفاف « انجوستياس » . ويتكرر صهيل «حصان النتاج» الذى يشق سكون الليل ويكاد يدك جدران الحظيرة، كأنه يتعجل ان يطلقوه على الافراس الجديدة . فان « برناردا » تربى الماشية وتحسن الاتجار فيها. وتهم « أدبلا » بالخروج حتى بوابة الدار ، لتستنشق شيئا من نسيم الليل البارد ، فلا تفارقها غريمتهـا « مارتيريو » ، وتنضم اليهما « أميليا » . وبينما تغالب « ماجدالينا » النوم على مقعدها ، تفضى « انجوستياس » لأمها بخوفها من أن يتحول «بيبى» عنها ، فقد بات شارد البال وهى تخاطبه من بين قضبان نافذتها . أما الليلة فهو لن يأتى ، لأنه سافر مع امه الى المدينة المجاورة. ولذلك تقرر «برناردا» الا تسهر للمراقبة ، وتأمر بناتها جميعا بالتبكير الى النوم . وتظن أنها قد انتصرت ، وان النظام قـد استتب . على أن الكلاب لا تلبث أن تنبح . فهـل اجتاز البوابة احد ؟ وها هى ذى « أدبلا » فى قميص نومها الأبيض ، تتسلل من غرفتها وتعبر الفنـاء الداخلى أمامنا . وتتعقبها « مارتيريو » ولكنهـا لا تلحق بها : لأن الجدة المجنونة تعترض طريقهـا لحظات ، وقد احتضنت حملا راحت تخاطبه خطاب أم لوليدها ، وتحاول الفرار به من هذا البيت الى ساحل البحر . وأخيرا تواجه « مارتيريو » أختهـا التى تعود من الحظيرة مهدلة الشعر ، بعـد أن تمرغت فى التبن مع عشيقها ، فتغص الشقيـة المحرومة بشجى الغيرة ، وينهش الكمد قلبهـا . وتسمع صفيرا خافتا من ناحية الحظيرة ، تهـرع « أدبلا » لتلبيته ، الا أن أختها الحاقدة تمنعهـا . وتشتبك الفتاتان فى صراع عنيف ، تستيقظ على اثره « برناردا » . ولا تكاد الام الغاضبة تتبين الامر حتى تهوى بالعصا على ابنتها الصغرى . وفى الحال

مشهد من المسرحية



تنتزع « أدبلا » العصا من يد أمها وتكسرهـا الى نصفين ، هاتفة بسقوط الطغيان :

ـ هذا ما افعله بعصا الطاغية .. لم يعد لأحد سلطان على الا « بيبى » .. انا وحـدى امرأته . فاعلمى ذلك واذهبى الى الحظـيرة فاسأليه اذا شئت . انه سيحكم هذا البيت . وها هو ذا هناك يتنفس كأنه أسد .

وتلتمس « برناردا » بندقيتها ، وتطلق فى الظلام طلقة ، تزعم « مارتيريو » انها أصابت « بيبى » ، مع أنه قد أستطاع الهرب على بغلته . واذ تظن « أدبلا » أن رجلها قد مات ، تلوذ بغرفة وتحكم اغلاق الباب . ثم نسمع صـوت جسم يرتطم بالأرض : لقد شنقت نفسها ! ولكن « برناردا » تأبى أن تعترف بهزيمتها هذه المنكرة ، وتنهى بناتها عن ذكر الفضيحة ، وتعلن أن « ابنة برناردا الـ الصغرى قد ماتت عذراء » .

تلك هى أحداث مسرحية « بيت برناردا ألبا » للشاعر الاسبانى المعاصر «فيديريكو جارسيا لوركا» كما قدمها لنا المسرح القومى بالقـاهرة . وهى إحداث قليلة ، غير معقدة . وليست مقصـودة لذاتها ، بل لدلالاتها التى تتجاوز الوقائع ، وتتجاوب اصداؤها فى نفوس النظارة حتى بعـد انسدال الستارة على المشهد الأخير .

ولعل أول ما يستوقفنا فى هذه المسرحية الفذة ـ وهو ما تستغله اعلانات « المسرح القومى » عنها ـ هو أن « جميع أدوارها من العنصر النسـائى » .

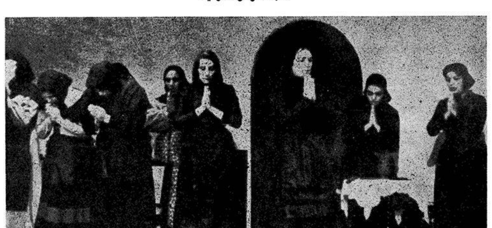
ولكن ليس اقتصار « بيت برناردا ألبا » بفصولها الثلاثة على مجموعة من الاناث ضربا من المهارة الفنية فى التأليف فحسب — كما يتبادر الى الأذهان — وانما هو تعبير عن معنى موضوعى عميق . فالمرأة فى رأى « لوركا » هى الشخصيـة الدراميـة النموذجيـة ، لانهـا بمـا انطوت عليـه من قوى الغريزة والاستعداد لانجاب الولد تمثل رغبة الانسان الفطرية فى التكاثر ، والنمو ، ومواصلة الحياة ، فكأنها اذن جوهر الحياة ، غير أن طاقتها الجسدية الجبارة تصطدم فى انطلاقهـا بمصالح المجتمع ، ونواهى القانون ، وحدود التقاليد والنظم . لقد لاحظ « لوركا » فى بيئته المحافظة ان اندفاع الشهوة ، وفتنة اللذة ، وجموح الغريزة ، يقابلهـا تكتل الأنظمة التى تتشبث بشكلها الثابت ، وتلوذ بالجمود ، والحواجز ، وتتفتق عن الموت . والصراع الدائر بين هذين النقيضين — الحياة والموت أو الحب والحرمان — هو الذى يصوره لنا « لوكا » فى معظم مسرحياته .

ولا شك فى أن « لوركا » قد بلغ قمة التعبير عن هذا الصراع فى « بيت برناردا ألبا » ، فهى آخر مؤلفاته ، أنشأها فى ختام سلسلة من دواوين الشعر والمسرحيات ، أى بعد أن نضج وجدانه وفكره وأتقن تصريف وسائله الفنية . ويزيد من روعة هـذه المسرحية ان مؤلفها الشاب قد خلفها لنا مخطوطة ، وفرغ من كتابتها قبل مصرعه سنة ١٩٣٦ ببضعة أسابيع . انها بمثابة وصيته التى تتضمـن أقصى ما وصل اليه من نتائج فى تجربة الحياة والأدب .

ومن هنا كان علينا ان نتلقى هذه الرسالة الجليلة التى يوجهها الينا الاديب الراحل من وراء القبـر بكل ما تستحقه من انصات وعناية . وعلى الرغم من بساطة هذه المسرحية ، فقد نخطىء فى فهمهـا اذا أسرعنا بتأويلها تأويلا اجتماعيا . ولا شك فى أنها تحوى دعوة الى تحرير المـرأة وسفورها ، واحتجاجا على ظلم الأغنياء للفقـراء ، واستنكارا للنفاق الاجتماعى . ولكن هذه المعـانى الخاصة ، الفرعية ، لا تفرض نفسها على المؤلف فرضا ، وانما تندمج فى المعنى الكبير الذى يستغرقه ، وهو معنى شامل يريد ان يكون ميتافيزيقيا ، اذ يتناول مصير الانسان فى معركة الحياة والموت التى خلق بطبيعته لكى يخوضها . ان مسرح « لوركا » ليس منبرا للاصلاح والخطابة . ويجب الا نخلط بين اتجاهه الشعرى وبين اتجاه « ابسن » مثلا أو « بريشت » وما أيسر هذا الخلط مع ذلك ، لأن « لوركا » شاعر من ناحية وواقعى شعبى من ناحية أخرى .

ولا أدل على واقعيته من انه نقل لنا هنا مأساة امرأة حقيقية وبناتها ، كانت من جيران أسرته فى قرية « فالديروبيو » Valderrubia قرب غرناطة ، ولم يغير الا اسم المرأة الأول من « فراسكيتا ألبا » الى « برناردا ألبا » . ونحن نحس أن شخصياته أمامنا مخلوقة من لحم ودم وأعصاب ، لا من خيالات مجردة ، وأننا نعيش مع أولئك النسـوة فى قرية اسبانية معينة . ولكننا لن نعرف لهذه القرية اسما أو مكانا على خريطة اسبانيا ، كما لن نعرف علـى وجه التحديد تاريخ وقوع الحوادث . ذلك أنهـا واقعية مصفاة من شوائب الأعراض ، لا تجعل همها الأوحد وصف التفصيلات والظواهر ، ولا تقف عند قشرة الحياة الخارجية . و « لوركا » لا يكف عن حديث الجسد والأرض والموت ، لأنه يؤمن بالجسد

مشهد آخر من المسرحية



والأرض والموت ، ويحاول أن يستعيض بهـا عن ايمانه السابق بالروح . لذا نخطىء أيضا اذا سعينا الى تفسير مسرح هذا الشاعر بتطبيق نظريات « فرويد » عليه ــ وان كان الجنس فيه يحتل مكانا عظيما . ويستطيع من يتأمل الرموز التى يستخدمها « لوركا » أن يلمس اختلافها عن رموز « فرويد » فى التحليل النفسى .

بالشعر اذن ينبغى أن نبدأ مع « لوركا » . ولقد فطن الشاعر الى ما يسرى فى صميم مسرحيته . انها النار اللافحة ، نار القيظ فى جو البيت والقرية والحقول ، ونار الحرمان التى تحرق قلوب هؤلاء العوانس الحبيسات . وبرناردا نفسها ــ وان كانت ارملة زوجين مضيا ــ تتشفى الآن بتعذيب كل من حولها ، اطفاء لنار لذة اعتادتها ولم تخمد بعد . أليست تستمتع سرا بالشائعـات الخبيثة التى تستقيها لها « لابونشيا » من مظان السوء ؟ وهناك نار الثورة على برناردا ، نار دفينة فى أول الامر ، لا تلبث ان يتطاير شررها مع الاشارات والتلميحات والكلمات العابرة ، ثم تندلع ألسنتها الرهيبـة فى النهاية . ان الجميع فى دنيا « برناردا » عطشى ، الأرض والأجساد على السواء . فالقرية بعيدة عن اى نهر ، واهلها يشربون من ماء الآبار . وما أشد ظمأ « أديلا » التى تهم بترك مائدة العشاء التماسا لكوب من الماء ، وترفع بعد ذلك الجرة على فمها ، أو تخرج فى ظلام الليل الحالك لتحظى بنفحة من نسيم بليل ! والى شطآن الماء ــ رمز الرى والاتحاد والاخصاب ــ ترنو العجوز المجنونة ، فهى تريد فى الفصل الاول أن تتزوج من « فتى جميل يأتى من ساحل البحر » ، وتهذى فى الفصل الثالث قائلة لمارتيريو :

ــ اعلمى انى سيكون لى أبناء وابناء ، وهذا الطفل الذى ترين أبيض الشــعر ، سيكون له طفل ، وسينجب هذا آخر .. سنكون مثل امواج البحر : موجة بعد موجة .. وسنجلس جميعا وقد ابيضت شعورنا فنستحيل الى زبد ، كذلك الذى يعلو قمم الامواج .

هكذا يضفى الشاعر على « الواقع » القـريب ابعاد الرموز . واذا لم يتسع مقالنا لاستقصاء تلك الرموز الكثيرة التى تعمر بها المأساة ، فحسبنا أن نشير الى ظلام الليـل الذى يجلل بسواده موت « أديلا » ، كما تجلل ثياب الحداد أولئك النسـوة اللواتى قضى عليهن بالنفى المؤبد عن الحياة . ولكن أديلا قد انتصرت بموتها ، وتخطت جدران سجنها. والحق أن دعاء الحياة القوى الغلاب هو الذى يتردد صداه فى نفوسنا ، بعد شهود المسرحية ، كما تردد أثناءها فى آذاننا صهيل الحصان العمـلاق الذى ضاق بالحظيرة وتاق للافراس ، ونشيد الفلاحين الذين خرجوا للحصاد ..

هذا هو شعر « لوركا » فى « بيت برناردا ألبا » لقد حول الواقع الكدر الى حقيقة شفافة . انه ليس شعر الألفاظ الرنانة الجوفاء ، والغنائية اليسيرة السطحية . كلا ، ولغة المسرحية نثر ــ فيما عدا نشيد الحاصدين وهذيان المجنونة ــ بل نثر بسيط جدا لا يمتاز من لغة الناس فى حوارهم العادى الا بتجنب الحشو والاضطراب . فالمسرحية تمضى الى غايتها بلا تردد ، ويتضافر كل ما يقال فيها أو يظهر لابراز هذه الغاية . لا شرود ولا تشتيت ولا تعثر ، وانما بؤرة واحدة تنصب فيها الأقوال والأفعال والرموز. الجميع نساء ، يتكلمن عن نفس الموضوع ، بأصوات تتدرج من الخفيض والرخيم الى العالى والثاقب ، من صوت العانس المذعنة الى صوت العجوز المخبولة والعاشقة المنتشية ، وكأنها أصوات جوقة متكاملة تؤدى لحنا واحدا . ومن هنا يتخذ التطور الدرامى صورة الايقاع ، فالفصول الثلاثة تشبه الحركات الثلاث التى تؤلف مقطوعة موسيقية كلاسيكية . ومقطوعتنا الموسيقية تبدأ بداية بطيئة، وتبرق فى حركتها الثانية بروق تمهد للعاصفة ، ثم تبلغ العاصفة أشدها بانتحار أديلا . ولم يجىء هذا التوتر المطرد عفوا ، وانما هو نتيجـة خبرة طويلة فى ممارسة المسرح ، وجهد كبير فى التأليف . وقد اعترف « لوركا » لأحد أصدقائه بأنه حذف من هذه المأساة كثيرا من الاغانى السهلة ، توخيـا للبساطة والتركيز والقوة (1) .

ولسنا نغالى فيما نذهب اليه من تشبيه وحدة هذه المسرحية بوحدة المقطوعة الموسيقية . فقد كان لوركا مولعا بالموسيقى ، وكانت تشـير اعجابه بوجه خاص مؤلفات « باخ » لأنها تبنى ما تقدمه من انفعالات على أساس محكم من الحساب والرياضة . ولقد أثبت « لوركا » رأيه ذاك فى عبارة جميـلة الصياغة ، وردت فى سياق رسالة كتبها سنة ١٩٢٧ لصديقه « جيين » .

ترى هل كانت هذه العبارة نصب عينى المخرج ــ فتوح نشاطى ــ عندما تخير « توكاتا وفوجا » باخ

(1) André Belamich: LORCA, Paris, Gallimard, 1962, p. 127, note 3.

(من مقام رى صغير) افتتاحية للمسرحية ؟ لو صح افتراضنا ــ وهيهات ان يصح ــ فهو قد يشفع للمخرج عن استهلال مسرحية عصرية بمقطوعة من موسيقى القرن الثامن عشر ، وان لم يشفع عن اختيار هذه المقطوعة بعينها لتصوير خشوع الموت ، فهى ليست لحنا جنائزيا . والحق ان كل ما سمعناه من الموسيقى فى مسرح الجمهورية خلال تمثيل « بيت برناردا ألبا » كان مدعاة لحيرتنا وتساؤلنا : ما هى وظيفة الموسيقى بالنسبة للنص ؟ أهى تصويرية جادة ؟ أم هى للترويح عن الجمهور فى فترات الاستراحة ؟ وقد يكون الترويح المقصود برقصات من تأليف « البنيز » أو « جرانا دوس » ــ وهذان موسيقيان اسبانيان ــ فما بالك بلحن خفيف آخر من أوبريت شهيرة « لأوفنباك » كان مسجلا بالصدفة على نفس الاسطوانة ؟ ان فى هذه الألحان المرحة اعتداء صارخا على مضمون المأساة التى جلسنا نشهد فصولها . أما أغنية الحصاد ــ التى نظم كلماتها عن قصيدة « لوركا » صلاح جاهين ولحنها عبد الحليم نويرة ــ فقد كانت التجربة الموسيقية الوحيدة الموفقة ، لانها نبعت من المسرحية وانشئت لها . ولكنها تجربة جزئية ، يتيمة ، تبدو كالغريبة وسط أشتات تلك الموسيقى الترفيهية التى تسلطت على آذاننا . من الخير اذن ان نستغنى عن كل ما عداها ، او ان نعمم التجربة بوضع افتتاحيات خاصة للفصول ، مستوحاة من داخلها ، وبنفس هذا الأسلوب الذى يتمشى مع الترجمة العربية للنص .

ان المؤثرات الصوتية على كل حال فى حاجة الى المراجعة ، حتى يتم تقديمها بلغة واحدة ومنطق واحد . فنحن نسمع فى الفصل الأول اجراس الكنيسة لأن اجراس الكنيسة تدق فعلا فى القرية ، كما نسمع فى الفصل الثانى أغنية الحاصدين لانهم يمرون فعلا فى الشارع المجاور للبيت . اما فى الفصل الثالث ، فبعد صهيل الحصان الجامح ، وبعد طلقة البندقية ، وبعد ارتطام جسم اديلا بالارض ، اذا بنا نسمع نشيدا من قداس جنائزى لرثاء اديلا بلا شك ، لا وجود له فى الواقع ، على حين لا نسمع شيئا من ضجيج الجيران الذين تجمهروا لاستطلاع الفضيحة ، مع ان المخرج قد وافانا بمثل هذه الاصوات فى ختام الفصل الثانى !

وتلك هنات هينات ، من اليسير تلافيها ، لكى تعجب الآذان بهذه الناحية من الاخراج قدر اعجاب العيون بالمناظر البسيطة الواضحة التى راحت ــ بفضل قليل من التصرف ، فهى منظر واحد اصلى ــ تنقلنا الى غرف هذا البيت الاسبانى ، وجدرانه البيضاء الغليظة ، وابوابه التى اتخذت هيئة الاقواس واسوار فنائه العالية ، ومن فوقها بيوت القرية البعيدة على سفح الجبل ، وما أجملها فى الليل وقد تناثرت الأنوار من نوافذها . ويا حبذا لو اشتد سطوع الاضاءة فى الفصلين الأول والثانى الى حد التوهج والاحمرار تعبيرا عن تلك النار التى يرصدها الشاعر . فى هذا الاطار الذى صممه ونفذه عبد الله العيوطى ، حرك المخرج بمهارة مجموعة النساء يمنة ويسرة ، بحيث تبرز المعانى المقصودة بتشكيلاتها المختلفة حسب المواقف . ولن ينس من شاهد المسرحية لحظة دخول البطلة للمرة الأولى ، فى نهاية رهط صامت من النساء المجللات بالحداد ، وهى منتصبة القامة ، حازمة المشية ، وفى يمينها عصاها كالصولجان .

ولقد كان توزيع الأدوار موفقا فى جملته ، ومستوى التمثيل رفيعا . اضطلعت امينة رزق بدور « برناردا » ، الأم الصارمة المتحكمة العنيدة ، فصالت وجالت ، ثم عرفت كيف تبدو ــ بلاتكلف ــ كسيرة محطمة فى آخر المأساة رغم قوتها الغاشمة ، ورغم تشبثها بالمظاهر الكاذبة . وقامت احسان شريف بدور « انجوستياس » ، العانس الذابلة ، البطيئة الحركة ، الباهتة الصوت ، والتى تريد مع ذلك أن تتصابى بصبغ شعرها وطلاء وجهها بالمساحيق . وادت سلوى محمود دور «ماجدالينا» فى صورة صادقة ، فعلى وجهها الشاحب النحيل مسحة من رقة قلبها وزهدها واخلاصها . واما شخصية « مارتيريو » الشوهاء الحقود ، فقد تقمصتها رجاء حسين ، وبرعت فى التعبير عن دخيلتها ، لا بظهرها الأحدب فقط ــ الذى ورد ذكره فى المسرحية ــ بل بعينيها ونظراتهما الملتهبة المواربة الى أسفل ، وبأسنانها التى تكشر عنها وتصر بها لتكتم النار المتقدة فى صدرها . انها شر غريمة لشقيقتها الصغرى « اديلا » . و « اديلا » كما صورتها سهير البابلى فتاة قد تجاوزت فى نظرنا ربيعها العشرين الذى عناه « لوركا » ، افلا تستطيع أن تتهادى أمامنا كأحلامها ، وأن تظهر أقل جفافا وانفعالا وحدة ، وأكثر نضارة وشبابا ، حتى لا نظن ان اختها « أميليا » ــ نادية السبع ــ تصغرها سنا وتفوقها جمالا ؟

ان بنات « برناردا » الخمس كما شهدناهن على خشبة مسرح الجمهورية ، لسن « تجريدات شعرية وكائنات عامة تبلغ مبلغ الرمزية » كما يقول الدكتور لطفى عبد البديع فى تقديمه السريع لترجمة المسرحية المطبوعة (سلسلة « روائع المسرح العالمى » ٢٣) ، فلكل منهن شخصيتها التى تميزت بفضل فن المخرج واجادة الممثلات .

ومن اهم ادوار المسرحية دور « لابونشيا » الذى نهضت به « ملك الجمل » وان لم تبد عجوزا فى سن الستين تماما . اما العجوزان الأخريان فقد صدقت فى تمثيلهما فنانتان متمكنتان ، سر الجمهور بعودتهما اليه بعد غياب طويل ، وهما فيكتوريا كوهين واستر شطاح .

بقى أن اهمس فى اذن المخرج — بعد تهنئته — انه ما دام قد قرر تقديم مسرحية من ادب «لوركا» فليقدم ترجمة النص بلا تصرف ، لا سيما وهى ترجمة رصينة بقلم الدكتور محمود مكى ، وقد صدرت عن هيئة ثقافية رسمية . وماذا يجدى حذف عبارة أو تخفيف اخرى ، مع الابقاء على عشرات وعشرات مثلها هى الخطوط الدقيقة التى نسجت منها المسرحية ؟ ان لوركا يكتب مأساة الجسد ويسميه بالجسد ، دون ان يقصد الى الاثارة الجنسية أو يخدش حياء أهل الجد .

وتحية فى الختام لجميع المسئولين عن « المسرح القومى » الذى يتولى بشعبيته ، ابتداء من هذا الموسم ، تقديم المسرحيات العالمية الكبرى الى جانب المسرحيات المصرية . لقد كان اختيار مأساة « بيت برناردا البا » اختيارا موفقا ، فهى خير تعريف لجمهورنا بادب « لوركا » . و « لوركا » الاندلسى قريب منا ، جغرافيا وتاريخيا واجتماعيا وعاطفيا ، بحيث لا يتعذر علينا ان نتذوق أعماله وان نفيد من خبرته . انه عبقرية انسانية . ولنسمعه وهو يقول ذات يوم من يونيو سنة ١٩٣٦ — اى قبيل مقتله — لصديقه الرسام الكاريكاتورى « باجاريا » :

« اننى اسبانى مائة فى المائة ، ولا يمكننى ان اواصل الحياة خارج حدودى الجغرافية ، ولكننى اكره من هو اسبانى ليكون اسبانيا لا غير . اننى اخ للجميع ، وامقت الانسان الذى يضحى بنفسه من اجل فكرة قومية مجردة ، لا لسبب الا لانه يحب وطنه وهو معصوب العينين . ان الصينى الصالح اقرب الى نفسى من الاسبانى الفاسد . وانا اتغنى باسبانيا واحسها حتى فى نخاع عظامى ، ولكنى أولا مواطن من مواطنى العالم واخ للجميع . وطبعا لا أومن بالحدود السياسية للبلاد » .

اهلا بلوركا بيننا ، وهو الذى قد اتجه بقلبه الينا ، ورأى فينا ضمن مواطنى العالم اخوة له اعزاء . وليكن فى طليعة من نستكشفهم ونحن الآن — كما يقول ميثاقنا الوطنى — اصحاب « فكر مفتوح لكل التجارب الانسانية ، يأخذ منها ويعطيها ، لا يبعدها عنه بالتعصب ولا يصد نفسه عنها بالعقد » .



حديث مع رئيس الوفد السينمائي الروسي

بقلم : احمد الحضرى

قدم الى الجمهورية العربية المتحدة فى نوفمبر الماضى وفد سينمائى روسى ، لحضور اسبوع الفيلم الروسى فى كل من القاهرة والمنصورة والاسكندرية .. وتكون هذا الوفد من سيرجى نيكولاييف رئيسا ، وهو أحد مديرى الادارة العامة للسينما بوزارة الثقافة الروسية ، ومن الممثلة اينا ماكاروفا التى شاهدناها فى دور ناديا فى فيلم ((الفتيات)) ، والممثلة ليودميلا شجالوفا التى قامت بدور عشيقة الرجل السياسى فى فيلم ((الهبوط الاضطرارى))

ولقد قابلت سيرجى نيكولاييف رئيس الوفد حسب موعد سابق لاجراء هذا الحديث الخاص بـ ((المجلة)) ، وكان ذلك فى حضور مكسيموف مدير مكتب سوف اكسبورت فيلم بالقاهرة .

وبدات الحديث بالترحيب بالوفد السينمائى الروسى ثم قلت لنيكولاييف :

● **نحن هنا مهتمون بمتابعة اسابيع الافلام التى تنظمها الدول المختلفة وخاصة الدول التى اممت صناعة السينما عندها . وهى فرصة لا تعوض لدراسة المستويات المختلفة التى تصل اليها هذه الصناعة فى مختلف البلدان ، الى جانب دراسة مستوى السينما فى دولة واحدة على مر السنين من خلال أسبوع الفيلم الذى تنظمه كل سنة .. ونحن نفكر حاليا فى اصلاح حال السينما عندنا ، ويرى البعض ان افضل وسيلة لذلك هى التنظيم والتشجيع بينما يرى البعض الاخر أن ذلك لن يتم الا بالتاميم الشامل لهذه الصناعة . ونحن نهتم بالاستفادة من تجارب غيرنا ، خاصة الدول التى وصلت فيها السينما الى مستوى عال سواء من الناحية الفنية او الحرفية .. ولذا فانى ابدأ بأن أطلب من سيادتكم تقديم فكرة لنا عن كيفية تنظيم صناعة السينما عندكم**

نيكولاييف : السينما عندنا مؤممة تماما . ويوجد في كل استديو سينمائي لجنة فنية تضم المخرجين ومندوبين عن باقى المهنيين ، وعندما يرغب المخرج فى تنفيذ اى فيلم سينمائى فانه يتقدم الى هذه اللجنة بمشروعه ، كما قد تقترح هذه اللجنة على احد المخرجين تنفيذ فيلم معين وعندما تستكمل هذه اللجنة فى كل استديو خطتها عن العام القادم ، ترسل هذه الخطط الى الادارة العامة للسينما بوزارة الثقافة فى موسكو وهى الادارة التى أعمل بها ، وهى تضم متخصصين فى جميع فروع صناعة السينما . ومهمة هذه الادارة تنظيم هذه الخطط بحيث لا يحدث اى تكرار فى موضوعات الأفلام ، أو أن تحول قصة واحدة الى فيلم فى أكثر من استديو فى وقت واحد وبحيث تتفق هذه الخطط الفرعية مع التخطط العام للانتاج المقبل كما نتخيله نحن فى الادارة العامة للسينما . ونحن لا نتدخل فى اكثر من هذه الحدود ، وكل تحكم من ادارتنا يعنى تقييد حرية الأستديوهات المختلفة وهذا غير موجود بتاتا . واود أن نؤكد لقرائكم هذه النقطة بالذات ، ان كل لجنة فنية فى استديو هى المسئولة عن مستوى أفلامه ، وعن عدد الأفلام التى ينتجها وهى ادرى بميزانيته وامكانياته . وان كان لنا رأى نبديه فهو رأى استشارى فقط . وعند ما يتم اعتماد الخطط يبدأ كل استديو فى تنفيذ خطته على حدة . وهنا يقوم كل مخرج باختيار الفنيين والممثلين الذين يعملون معه ، وله مطلق الحرية فى الاختيار ويمكنه أن يستشير اللجنة الفنية اذا شاء

● **اننا نفهم عن تنظيم العمل السينمائى بصفة عامة أن هناك منتجا هو الذى يقوم باختيار المخرج وباقى الفنيين ويشرف على جميع مراحل تنفيذ الفيلم ، ويصل نفوذه احيانا الى حد تغيير المخرج أثناء التنفيذ اذا ما اختلف معه ، كما يحدث فى امريكا مثلا ، هل أفهم من كلامك انه لا يوجد لديكم منتجون على الاطلاق ؟**

نيكولاييف : هذه المهنة غير موجودة عندنا اطلاقا . لا منتجون .. الدولة هى المسئولة عن الانتاج من الناحية المالية ، أما من الناحية الفنية فالمخرج هو المسئول عن الفيلم . وأعمال المنتج كما تفهمها الدول الغربية تدخل ضمن اختصاصات المخرج عندنا .

● **لقد قرانا فى مقدمة فيلم ((الأيام التسعة)) ان الفيلم من اخراج وانتاج ميخائيل روم .. فكيف ذلك ؟**

نيكولاييف : لا ، لابد أن هناك خطأ ، ميخائيل روم هو مخرج الفيلم فقط ، ولا يوجد عندنا منتجون

● **كم عدد استديوهات السينما فى روسيا ؟**

نيكولاييف : يوجد فى موسكو استديو موسفيلم

واستديو جوركى ، وفي لينينجراد استديو لينفيلم ويوجد بعد ذلك استديو سينمائى فى عاصمة كل ولاية من ولايات الاتحاد السوفيتى

مكسيموف : اى ان مجموع الاستديوهات السينمائية فى كل الولايات السوفيتية هو ١٩ ، وهذه طبعا هى الاستديوهات التى تنتج الأفلام الروائية الطويلة ، أما الاستديوهات المتخصصة فى الأفلام التسجيلية وجرائد السينما والأفلام التعليمية وافلام الاطفال والرسوم المتحركة وما الى ذلك فيصل عددها الى رقم كبير ، وهى موزعة ايضا على الولايات المختلفة

● **كيف يتم تمويل السينما اذن ؟**

نيكولاييف : لكل ولاية ميزانيتها الخاصة،والحكومة المحلية لكل ولاية هى التى تخصص من ميزانيتها ما تراه مناسبا للانتاج السينمائى

● **وماذا عن التوزيع ؟**

نيكولاييف : يوجد فى وزارة الثقافة فى موسكو قسم مختص بالتوزيع ، وهو غير القسم الذى اعمل به . ويقوم هذا القسم بتنظيم توزيع الأفلام داخل روسيا . أما التوزيع فى الخارج فهو من مسئولية منظمة سوف اكسبورت فيلم ، التى تتبع وزارة التجارة الخارجية ، واود ان اوضح أن الدخل العائد من عرض الأفلام يسلم الى كل ولاية حسب ما يخصها بالضبط ، اى حسب رواج افلامها

● **كم عدد الافلام الروائية التى تنتجونها فى العام ؟**

نيكولاييف : يقدر عدد الأفلام السينمائية التى يتم انتاجها من أول يناير ١٩٦٢ الى آخر ديسمبر من نفس العام بـ ١٠٤ أفلام طويلة. ويعتبر هذا العدد قريبا من معدل الانتاج السنوى

● **هل انتم مرتاحون تماما لهذا النظام فى صناعة السينما ، ام يرى البعض ادخال بعض التعديلات عليه ؟**

نيكولاييف : نحن مرتاحون تماما لهذا النظام ،ونرى أنه نظام نموذجى للسببين الآتيين، أولا : انه يدعو الى استخدام السينما فى صالح الفرد والمجتمع وثانيا : انه يترك للسينمائيين حرية التفكير والاختيار والانطلاق ويشجع الابداع ولا يحد من الخلق الفنى على الاطلاق

● **لقد شاهدنا فى احد أسابيع الفيلم الروسى السابقة فيلم « طريق الوعد » عن مشكلة التفرقة العنصرية فى جنوب أفريقيا ، وكان هذا الفيلم فرايى على غير ما اعتدنا من السينما الروسية ضعيفا فى مستواه الفنى هزيلا فى ميزانيته. الم يكن من الافضل مثلا للاستديو الذى انتج هذا الفيلم ان يغير سياسة انتاجه بحيث يقلل من عدد الافلام التى ينتجها سنويا ويدمج ميزانياتها والمجهودات المبذولة فيها فى عدد اقل من الافلام ولكن على مستوى عال كسائر الأفلام الروسية الأخرى ؟**

نيكولاييف : لا ، لا ارى ذلك . ان ظهور فيلم ضعيف من آن لآخر شئ متوقع . ولا يعيب التخطيط العام للانتاج السينمائى فى شئ

● **لقد ذكرتم من مزايا تاميم صناعة السينما انه يشجع الابداع ، فكيف يكون ذلك اذا كان جميع المشتغلين فى هذه الصناعة موظفين يتقاضون مرتبات منتظمة ؟**

نيكولاييف : ان جميع المنتمين لصناعة السينما يتقاضون مرتبات فعلا من مدير الاستديو الى العامل الذى يقوم بأعمال النظافة . ولكن الفنيين يمنحون مكافآت عن كل فيلم يشتركون فى انتاجه الى جانب مرتباتهم ، وهذه المكافآت تتوقف على مدى توفيقهم وابداعهم ، وتصرف حسب نظام وضعته وزارة الثقافة الروسية اذ يعرض الفيلم عند الانتهاء منه على لجنة من الفنيين تقرر درجة الجودة الفنية العامة للفيلم فى صورته الأخيرة ، وحسب هذه المرتبة تصرف المكافآت لجميع فنيى الفيلم .

● **ألم يكن من الافضل ان تحكم هذه اللجنة على عمل كل فرد على حدة ؟ ان حكمها على الجودة الفنية العامة للفيلم يعنى ان المصور المتوسط اذا ما عمل مع مخرج ممتاز فانه سيتقاضى مكافأة مرتفعة فى اغلب الاحوال**

نيكولاييف : اننا نعتبر المخرج مسئولا عن مستوى الفيلم من جميع النواحى ، وكما ذكرت من قبل انه يقوم بنفسه باختيار الفنيين الذين يعملون معه .

مكسيموف : ان المكافآت التى تصرف تشجع على الابداع والاجادة ، وهناك نظام آخر سارى المفعول ايضا يشجع على كثرة الانتاج وعدم التكاسل ، وهو أن المرتبات التى يتقاضاها الفنيون تصرف اليهم كاملة لمدة ستة اشهر فقط بعد الانتهاء من عمل آخر فيلم ، ثم يصرف لهم ٧٥٪ منها لمدة ثلاثة اشهر أخرى ، ثم يصرف لهم بعد ذلك ٥٠٪ من مرتباتهم فقط حتى ينتهوا من عملهم الجديد وهكذا .

● **بماذا نفسر اذن قلة انتاج المخرجين الروس بصفة عامة ؟ ان جريجورى شوكراى ، وهو من اشهر مخرجيكم المعاصرين لم يخرج منذ بدء حياته الفنية سوى ثلاثة افلام فقط ، فمنذ شاهدنا له فيلم « الطلقة الواحدة والاربعون » عام ١٩٥٥ لم يخرج سوى فيلمى « انشودة جندى » و « السماء الصافية »**

مكسيموف : هذا صحيح ، ولكن لا تنس ان هذه الأفلام الثلاثة قد لاقت نجاحا كبيرا ونالت شهرة عالمية ، وبالتالى فقد عادت على شوكراى بمكافآت عديدة تعوضه عن استقطاع نصف مرتبه . هذا بالاضافة الى أن شوكراى ، مثله مثل أغلب السينمائيين الروس ، يقوم

بالتدريس فى معاهد السينما والقاء المحاضرات وكتابة المقالات فى المجلات الفنية ، وهو يتقاضى عن ذلك أجورا اضافية مجزية . ان المخرج الروسى بهذه الطريقة يجد متسعا من الوقت لدراسة الفيلم جيدا قبل بدء التنفيذ فى الأستوديو . وغالبا ما يشترك فى كتابة السيناريو ان لم يقم بها وحده . لقد الف بوريس بيدنى قصة « الفتيات » فى كتاب ، وعندما أعجب المخرج شوليوكين بهذه القصة اتصل بالمؤلف وقاما بكتابة السيناريو . كذلك نجد أن ميخائيل روم قد اشترك فى كتابة سيناريو فيلم « الأيام التسعة » وهكذا . ان المخرج الروسى لا يتعجل الأمور بل يضع نصب عينيه الوصول الى المستوى الذى ينشده .

● بمناسبة ذكر شوكراى ، لقد قرأت له مقالا فى عدد اكتوبر من مجلة Films and Filming يقول فيه انه قد بدأ بفيلمه « الطلقة الواحدة والاربعون » ما يمكن ان يسمى ب « الموجة الجديدة » فى السينما الروسية ، وان مخرجين آخرين من الشبان قد تبعوه فى نفس الاتجاه ، من بينهم على سبيل المثال أندريه تاركوسكى البالغ من العمر ٢٦ سنة والذى اخرج فيلم « ايفان الصغير » الذى يصادف نجاحا كبيرا حيثما يعرض . وان اعمال هذه الموجة الجديدة قد أثرت فى بعض المخرجين القدامى . وهو يستدل على هذا بتغيير أسلو ميخائيل روم فى فيلم « الأيام التسعة » عما كان عليه قبل ذلك ، وبالافلام الجديدة للمخرجين القديمين جراسيموف ورايزمان .. ما رايكم فيما ورد فى هذا المقال ؟

نيكولاييف : من حيث حدوث تغيير فى الفكر عموما وفى الأسلوب السينمائى خاصة فهذه حقيقة لا جدال فيها . اما من حيث اطلاق تسمية « الموجة الجديدة » على هذا التغيير فى الفكر والأسلوب فهذا غير سليم ، اذ لا توجد عندنا موجة جديدة بالمعنى المفهوم فى فرنسا وانجلترا . والمدرسة الروسية فى السينما واحدة لم تتغير ولها تقاليد ثابتة ، وانما هى تتطور مع التطور الفكرى .

مكسيموف : لا يمكننا ان نسمى التغيير الذى حدث فى السينما الروسية بالموجة الجديدة . ان اصطلاح الموجة الجديدة كما بدأ فى فرنسا ، يعنى ظهور مجموعة من الشبان الجدد الذين يتحدون المخرجين القدامى بأسلوبهم الجديد ويتنافسون معهم مدعين ان البقاء لهم وان الأسلوب القديم مصيره الى الزوال . هذا لم يحدث بتاتا فى روسيا . لا يوجد تحد ولا تنافس بذلك المعنى . لقد ذكر شوكراى نفسه كما نقول ان روم وجراسيموف ورايزمان قد ساروا مع الركب الجديد ، اى انه لا يوجد تحد بين القديم والجديد وانما الجميع يتطورون معا تبعا للتطور الفكرى العام . ان المخرج القديم كالاتوزوف مثلا هو الذى اخرج لنا فى السنوات الأخيرة الفيلمين المتطورين « البجعة الطائرة » و « رسالة لم ترسل » . واكثر من هذا ان المخرجين القدامى هم الذين اخذوا بيد الشبان الجدد وساعدوهم على الوصول الى هدفهم . لقد سمعت شوكراى بنفسى يذكر فضل المخرجين القدامى عليه .

● لقد ذكر شوكراى فى مقاله فعلا انه لقى كل تشجيع ومساندة من المخرجين القديمين يوتكيفتش وميخائيل روم

مكسيموف : اذن فتسمية الموجة الجديدة بمعناها المعروف فى فرنسا لا ينطبق على هذه الحالة عندنا. ان المخرجين القدامى مدرسون فى معاهد السينما فى نفس الوقت كما سبق أن ذكرت . وهم الذين يحمون المخرجين الجدد ويرشدونهم ويكونون معهم مجاميع ، كل مجموعة تضم مخرجا قديما وبعض المخرجين الجدد ، يعملون على اتصال ببعضهم البعض فى تعاون وود . ان رايزمان على سبيل المثال هو الذى اكمل اللمسات النهائية لفيلم « الفتيات » وهو من اخراج تلميذه شوليوكين ، دون أن يذكر اسم رايزمان فى مقدمة الفيلم . ان هذا يدل على التطور الجماعى وعلى التعاون بين القديم والجديد .

● شكرا على هذه الايضاحات ، واود اخيرا ان اسأل عما اذا كانت صناعة السينما المؤممة عندكم تغطى تكاليفها ، أم لا .. وما مدى تأثير برامج التليفزيون على اقبال الناس على ارتياد دور العرض السينمائية عندكم ؟

مكسيموف : الأفلام الروائية الطويلة لا تغطى تكاليفها فحسب ، بل تربح أيضا . ويعود هذا الى العدد الكبير من السكان عندنا بالنسبة الى المائة فيلم التى نتنجها سنويا . اما الأفلام التسجيلية والتعليمية وما الى ذلك فمن البديهى انه ليس الغرض من انتاجها الكسب باى حال من الأحوال . وفيما يتعلق بالتليفزيون فأود أن الفت نظرك الى ان التليفزيون والسينما والمسرح كلها مؤممة عندنا ، وهناك تنظيم بين هذه المجالات الثلاثة يضمن الا تتعارض مع بعضها والا تلحق احداها ضررا بالأخرى . ولم يتسبب انتشار أجهزة التليفزيون فى انخفاض مدى الاقبال على دور السينما عندنا الا بنسبة ضئيلة جدا ، هذا كل ما فى الأمر .



أسبوع الفيلم السوفييتى



اقامت وزارة الثقافة والارشاد القومى ، بالجمهورية العربية المتحدة ، أسبوع الفلم السوفييتى لعام ١٩٦٢ ، من ٥ الى ١١ نوفمبر ، بسينما أوبرا بالقاهرة . وشاهدنا فى هذا المهرجان: سبعة افلام روائيــة طويلة ، وخمسة أفلام قصيرة من افلام المعرفة ، وهى المعروفة فى الاتحاد السوفييتى بالافلام الوثائقية.

ومن المعروف فى جميع انحاء العالم، أنالسينما السوفييتية تعنى عناية كبيرة بالافلام القصيرة ، ويؤسفنى ان اقرر هنـا سوء اختيار المسئولين ، وعـدم توفيـقهم فى اختيـار الافلام القصيرة التى عرضت هذا العام .

ففى أول أيام المهرجان ، شاهدنا فلما من انتاج عام ١٩٥٦ والفلم ذاته لا يحوى قيمة فنية ، سواء من ناحية التصـوير او الموسيقى او المونتاج ، كما انه لا يحوى قيمة فـكرية او ادبية من الناحية الموضوعية . وكان فلم « الدببة » الذى عرض مرتين ، فلما لا يستحق العرض فى مهرجان ، فهـــو طويل وممل وبطىء الحركة ، وان كانت هناك ضرورة لعرضه فلم يكن من المناسب أن يعرض فى يوم الافتتاح .

ثم شاهدنا أفلام الاجنحة القوية بمناسبة عيـد الطيران ، والالعاب الرياضية فى الاستاد الروسى ، وفلما واحدا بالرسوم المتحركة . والواقع أن مستوى هذه الافلام فى مجموعها ، اقل من مستوى الافلام التى عرضت فى مهرجان العام الماضى. ويذكر معظمنا هذه الافلام الفنية الجميلة مثل « الفترة الصغيرة » و « شجرة عيد الميلاد » و « نهر الفولجا » و « بحيـــرة بيكال » .

منظر من فلم « الايام التسعة »

نقد وتحليل أفلام الأسبوع

بقلم : أحمد كامل مرسى



منظر من فيلم « الفتيات »

« تظهر قيمة الفلم عندما يتم عرضه، وتزداد قيمته عندما يقبل الجمهور على مشاهدته ، وتزداد قيمته أكثر وأكثر ، عندما يعجب به الجمهور ، ويترك اثرا واضحا فى وجدانه ، ويقوى فى نفسه تذوق الخير والجمال»

اما الافلام الروائية الطويلة ، فالامر اخطر ، لان الدوبلاج اثار سخط عدد غير قليل من الفنانين وهواة السينما ، قبل عرض ومشاهدة هذه الافلام . ولقد سئلت اكثر من مرة ،كيف يعرضون اربعة أفلام ناطقة بالعربية ، وفلما ناطقا بالفرنسية، وفلم باليه (موسيقى ورقص) ، فلا يتبقى والحال هذه الا فلم واحد ناطق بالروسية « هبوط مفاجىء » وهو الفلم الوحيد الروسى مائة فى المائة فى مهرجان هذا العام ، وفيما يلى ملاحظاتى على كل من هذه الافلام .

الأيام التسعة

هذا هو الفلم الاول فى المهرجان ، وهو من انتاج ستوديوهات موسفيلم ، أسود وابيض ، ومن اخراج علم من أعلام الاخراج السينمائى فى الاتحاد السوفييتى هو العلامة ميخائيل روم ، الذى اشترك مع دانييل خرابروفتسكى فى اعداد السيناريو وقام بالتصوير الفنان جيرمان لافروف ، كما قام بالتمثيل مجموعة من خيرة الممثلين والممثلات نذكر من بينهم : الكسى باتالوف ، تاتيانا لافروفا ، اينو كنتسى سموكتونوفسكى ، ونيقولاى بلونينكوف . والفلم ناطق بالعربية .

ولا شك ان هذا الفلم يعد من اصعب أفلام المهرجان واهمها، من النواحى الفكرية او العلمية او الفنية على السواء ، وهو يروى لنا قصة أولئك العلماء الذين يبحثون فى أخطر ظواهر الطبيعة ، فى علوم الذرة ، ويعرضون حياتهم للخطر ، من اجل تقدم البشرية ومن اجل التغلب على اعداء الحياة ، الذين يبحثون فى الطبيعيات والذرة ، من اجل التدمير والخراب ، ومن اجل القضاء على كل ما هو جميل فى الحياة ، وكل ما هو خير فى الوجود ، فلابد من توفير قوى الخير والامان ، التى تبحث وتتفانى فى البحث ، لتتغلب على قوى الشر والهلاك .

والفلم يكتفى بعرض تسعة أيام من حياة هذا العالم الشاب « ميتيا » ، ويروى قصة كفاحه مع العلم ، واصراره على بلوغ الغاية من التجارب التى بداها مع استاذه « سينتسوف » ، الذى مات من جراء تعرضه لكميات كبيرة من الاشعاعات الذرية . كان الاستاذ مع تلميذه ومساعده الاول « ميتيا » قد وصلا الى نتائج باهرة قربتهم من النجاح النهائى . والفلم قصة غرام هذا العالم الشاب بزميلته فى العمل ، وزوجته فيما بعد « لولا » ، التى ينساها ويهمل شانها ، لا عن كره او عدم اهتمام ، ولكن لانه كرس حياته للتجارب العلمية ، التى كان يقبل عليها بهمة ونشاط ، دون أن ينتابه اى احساس بالمرارة او التشاؤم ، بعد أن مات استاذه بين يديه ، بل يقبل على العمل بعزم واصرار ، لاستكمال تجارب استاذه ، وهو سعيد بذلك لانه يؤمن ايمانا صادقا ، بأنه لابد أن يفوز يوما بالنجاح المنشود ، فيحقق الخير والامان للبشرية جمعاء .

ويروى الفلم قصة هذه الفتاة « لولا » انها فى حيرة من امرها ، فهى تحب « ميتيا » ولكنه مشغول عنها بعلمه وابحاثه بينما يهتم بها « ايليا » ، ويلاحقها طالبا الزواج منها ، وهو صديق الطرفين . ويلتقى الاصدقاء الثلاثة ، وتهم الفتاة بالاعتراف لميتيا بأنها تنوى الزواج من ايليا ، لكنها تتوقف عندما تنظر الى وجه العالم الشاب ، وتتبين ما يبدو عليه من الحب والصفاء ، وتلمس قوة ذكائه وايمانه بالعمل ، وعندئذ لا تستطيع ان تنطق بكلمة واحدة مما انتوت . ويعجب الصديق ايليا ، الذى كان يمنى نفسه بهذه المصارحة ، وينتظر هذا الاعتراف ، ليتقدم هو ويعلن زواجه من الفتاة .. وينتهى هذا اللقاء بزواج ميتيا من لولا ، فى هدوء وبساطة .

وبعد سلسلة من المحاولات والابحاث ، والامل فى النجاح ، يقع عالمنا الشاب فى حالة موئسة من المرض ، فقد تعرض للاشعاعات الذرية مرة اخرى ، والامل ضعيف فى الشفاء هذه المرة ، ووقفت الزوجة الشابة موقفا رائعا ، جديرا بكل تقدير واعجاب بالفتاة السوفيتية ، فهى على الرغم من معرفتها لمدى الخطر الذى يتعرض له زوجها العالم الشاب ، لم تحاول

ان تضعف همته ، او تثنيه عن الاهتمام بعمله ، بل على العكس من ذلك، قامت بتشجيعه بالاشتراك مع صديق زوجها ووفرت له أسباب الراحة ، ومكافحة المرض بكل وسيلة .

وعندما تقع الفاجعة ، يذهب العالم الشاب بنفسه الى موسكو ، ويقابل الطبيب الذى سبق ان عالج استاذه ،ويطلب منه بالحاح أن يجرى عليه التجارب التى يجرونها على الحيوانات التى أصيبت بالاشعاعات الذرية ، لكن الطبيب يعتذر بان هذه التجارب ، لم يتم التحقق من صحتها بعد ، ولا يحق له أن يجرى على انسان علاجا لم يتم الاطمئنان اليه بعد، وبعد مناقشة طويلة وعنيفة بين الطبيب المعالج وبين ميتيا المريض ، يستقر الرأى على اجراء التجربة ، وليكن هو أول انسان يجرب فيه هذا العلاج الجديد ، لقد وهب بالامس عقله وصحته للعلم ، وهو اليوم يهب جسده وروحه للطب .

هذه خلاصة موضوع الفلم ، ولكنها لا تغنى ولا تفيد ، فالفلم يعرض مشكلة علمية وعاطفية ، بأسلوب علمى دقيق ، ولايدرك دقائق وروعة هذا الفلم الا كل عالم متخصص فى الطبيعيات والذرة .. لكن الانسان العادى يستطيع ان يحس فداحة العمل العلمى وخطورته ، ويحس أن هناك فريقا من العلماء الشبان والشيوخ ، يضحون بحياتهم وارواحهم عن طيب خاطر من اجل حياة الانسان وتقدمه .

ومن المشاهد الرائعة فى هذا الفيلم :

١ ـ مشهد المستشفى فى أول الفلم ، حيث نرى العالم الكبير مع العالم الشاب ، الاستاذ وتلميذه ، بعد تعرضهما للاشعاعات الذرية ، وكيف أن العالم الكبير لا يعنيه امر حياته أو موته ، قدر ما يعنيه أمر أبحاثه وتجاربه العلمية ، والعالم الشاب يصر على الاستمرار فى متابعة الابحاث العلمية ، واتمام ما بدأه أستاذه من تجارب بعد ان حضر مصرعه .

٢ ـ لقاء الاصدقاء الثلاثة فى المطعم ، انهم يتألمون ويضحكون ويسخرون كغيرهم من عامة الناس ، فيتظاهرون بأنهم من العظماء وعلية القوم ، حتى تجاب طلباتهم بسرعة وعناية واهتمام ، وهذه لفتة صريحة ، جديرة بالاعجاب للصدق والبراعة فى النقد الاجتماعى .

٣ ـ ذهاب العالم الشاب الى قريته البعيدة عندما أحس بالخطر ، ولقاؤه لوالده العزيز ووداعه لكل ذكريات طفولته وآماله .. والمناقشة بين الوالد والابن ، بين الجيل القديم والجيل الجديد، بين الجمود والجهل وبين الحركة والعمل والامل فى المستقبل .

٤ ـ اللقطات الرائعة فى الطريق الى المعهد ، وداخل المعهد بين الالات فيبدو البطل ضئيلا صغير الحجم بجوار الجدران المرتفعة والالات الضخمة .. وفى هذا رمز رائع الى ضآلة الانسان الفرد مهما بلغت قوة ذكائه بالنسبة للعلم والابحاث العلمية .

٥ ـ مشهد المستشفى فى نهاية الفلم ، عندما التقى العالم الشاب بالمواطن الشهم الذى قبل عن طيب خاطر ، أن يقدم نخاعه العظمى ، كمحاولة لعلاجه من المرض ، وكيف أن ميتيا بعث الى زوجته والى صديقه ، يطلب اعداد ثيابه لحضور الحفل الساهر ، وهو يعلم علم اليقين أن لا امل فى الشفاء .

ولا نزاع أن هذا الفلم يعتبر تحفة فنية رائعة ، فهو فلم عظيم ممتاز فى فكرته وتمثيله وتصويره واخراجه .. ولكنه فوق مستوى عامة الناس ، لانه يتطلب ثقافة خاصة وسعة اطلاع ، ومن العسير ان تتوفر هاتان الصفتان في رواد السينما العاديين . وكان يحسن الا يفتتح المهرجان بهذا الفلم ، كما ان عملية الدوبلاج فى هذا الفلم لم توفق التوفيق المنتظر ، فان مستوى الحوار العربى اقل بكثير من مستوى الفكرة العلمية التى يتعرض لها الفلم ، من ناحية اللفظ والبناء والعجيب أن بعض المواقف كانت جيدة لا باس بها ، من حيث الاداء واختيار اسلوب الحوار ، فى حين كانت أجزاء أخرى رديئة للغاية ، لسوء اختيار بعض الكلمات الدارجة التى لا تتناسب مع الموضوع أو الشخصية او الموقف الدرامى ،وزادها سوءا طريقة الالقاء والتمثيل ...

وعلى قدر توفيق الزميل سيد عيسى فى اختيار عادل المهيلمى ومحمود عزمى لشخصتى ميتا وايليا ، على قدر فشله فى اختيار شوقى بركة وسلوى محمود ، فان صوت الاول يؤدى شخصية المستبد العنيف ومدعى العلم لا العالم الكبير ، وصوت الثانية يؤدى شخصية المرأة اللعوب المتهالكة لا الفتاة البريئة الحائرة.

سندريللا

هذا هو الفلم الثانى فى المهرجان ، وهو من انتاج ستوديوهات جوركى ، بالالوان الطبيعية .. وضع موسيقاه الفنان الكبير سيرجى وبركوفييف ، واشترك الكسندر رو مع روستايسلاف زخاروف فى القيام بمهمة الاعداد السينمائى والاخراج معا ، كما قام بالتصوير الكسندر جوينتسبرج، وقامت الفنانة العالمية رئيسا ستروتشكوفا بدور سندريللا ، والفنان العالمى جوينادى ليدياخ بدور الامير .. وذلك بالاشتراك مع نخبة ممتازة من أبرع راقصات فرقة البالية العالمية بمسرح بولشوى .

ان قصة سندريللا من القصص الاسطورية القديمة ، التى ترويها الاجيال ، جيلا بعد جيل ، فى كافة الشعوب والبلاد ، بكل اللغات واللهجات ، وهى قصة طريفة ترضى الصغار كما ترضى الكبار . من منا لم يقرأ قصة سندريللا او يسمعها فى طفولته ؟

لقد صارت وقائع هذه القصة وما زالت ، مصدر وحى والهام، للادباء والفنانين فى كل انحاء العالم ، يستلهمونها اعمالا فنية كثيرة ناجحة .

وهذا الفلم السوفيتى يقدم لنا هذه الاسطورة بطريقة جديدة ، وهى التعبير بالموسيقى والحركة (الباليه) ، ويشترك فى تحقيق هذا العمل الفنى الكبير ، صفوة مختارة من أبرع الفنانين فى الاتحاد السوفيتى .

وفى مقدمة هؤلاء الفنانين الموسيقار العالمى « بروكوفييت » ولا شك أننا نذكر له فلم « روميو وجولييت » الذى شاهدناه منذ اعوام ، واستمعنا الى موسيقاه الرائعة ، ولقد أسهم بروكوفييت اسهاما ضخما وفعالا ، فى نشر الوعى الموسيقى وتدعيمه داخل الاتحاد السوفيتى وخارجه ، وله عدة مؤلفات فنية تعتز بها المكتبة الموسيقية فى قوالب السوناتا والسيمفونية والاوبرا والباليه . وتحس فى موسيقاه بروح التفاؤل والامل والقوة ، مع القدرة على التصوير وسرعة الانتقال ، وهو الذى وضع موسيقى الفلمين الكبيرين « الكسندر نيفسكى » (وقد عرض فى القاهرة منذ أعوام بعنوان قائد الشعب) ، و «ايفان الرهيب » (وينتظر عرضه هذا الموسم) ، والفلمان من اخراج فقيد السينما العلامة الفنان « ايزنشتاين » .

وقد اشترك فى الاعداد السينمائى والاخراج اثنان أولهما مخرج سينمائى والآخر مخرج مسرحى وهما : الكسندر رو ، الذى تخصص فى اخراج الافلام الاسطورية وبرع فيها براعة فائقة ، وما زلنا نذكر له آخر أفلامه وهو فلم الباليه «الحصان الاحدب » ، والمخرج الاخر « زخاروف » ، الذى تفنن فى تصميم رقصات الباليه من زمن بعيد ، وله عدة أعمال فنية ، تشهد له بقوة الخلق والابداع في هذا الميدان ،

وبطلة الفلم راقصة الباليه الاولى « رئيسا ستروتشكوفا » التى سبق أن شاهدناها فى دور « جولييت » ، وفازت بكل نجاح وتوفيق ، وهى فى هذا الفلم تتفوق على نفسها فى دور « سندريللا » .

تعاونت هذه القدرات الفنية تعاونا صادقا ، على تقديم تحفة فنية جديدة ، من حيث تصميم المناظر والملابس ، وتصوير الشخصيات ، والموسيقى ذات الابعاد المختلفة والتعبيرات المؤثرة ، والتمثيل بالحركة والايماءة والنظرة والايقاع ، تحقق كل ذلك بصورة متفوقة ممتازة ، تثير الدهشة والاعجاب .

يبدأ الفلم بمشهد القاعة فى بيت سندريللا ، فنراها مشغولة بالاعمال المنزلية الحقيرة ، فى حين تهتم زوجة الاب القاسية بفض النزاع بين ابنتيها المدللتين ، وقد نشأ النزاع بينهما بسبب بعض الثياب الفاخرة ، فى الوقت الذى ترتدى فيه سندريللا ثوبا ممزقا قذرا ، ويحضر مدربو الموسيقى والرقص لتدريب الاختين المدللتين ، استعدادا لحضور الحفلة الساهرة فى قصر الامير . وتظهر امرأة فقيرة عجوز ، تطلب العون والاحسان ، فتطردها الام والاختان بقسوة ، فى حين تحنو عليها سندريللا ، وتقدم لها قطعة من الخبز الجاف ، وتشكرها المرأة العجوز وترحل .

وفى ليلة الحفلة الساهرة ، تذهب زوجة الاب مع الابنتين والوالد الضعيف ، الى قصر الامير ، وتبقى سندريللا وحيدة، تبكى سوء حظها ، فقد كانت تتمنى لو أنها تستطيع الذهاب الى هذه الحفلة ..

وفجأة تظهر العجوز الفقيرة ، وتكشف عن نفسها ، فاذا بها جنية كريمة ، حضرت لترد الجميل ، الى هذه الفتاة اليتيمة، وتقدم لها الحذاء الزجاجى ، وبعصاها السحرية تدفعها الى حديقة غناء ، حيث ترقص امامها عرائس الفصول الاربعة : الربيع ، الصيف ، الخريف ، الشتاء .. وبالعصى السحرية تدفعها الى قصر الامير فى احسن صورة وابهى الثياب .. ويقع الامير فى هواها ، ويختصها بكل الرقصات .. ويمضى الزمن سريعا ، وتدوى الساعة بدقاتها المتوالية ، معلنة منتصف الليل، فتسرع سندريللا بالعودة ، وتقع منها فردة الحذاء الزجاجى ويلتقطه الامير ، ويبحث عن صاحبته فى كل مكان فيزور اسبانيا وتركيا ، واخيرا ينتهى به المطاف الى بيت سندريللا ، وتدعى زوجة الاب وكل من الاختين أن الحذاء يخص احداهن ، ويحاولن لبسه دون فائدة ، ثم تظهر الحقيقة ، فاذا به لايلائم سوى قدم سندريللا ، ويتم اللقاء بين الامير وحبيبة الفؤاد، وتدفعهما الجنية الكريمة بعصاها السحرية الى حديقة غناء، حيث يرقصان فى مرح وبهجة ، ويتم الزواج السعيد ، وتبتسم الحياة فى وجه سندريللا بعد طول العذاب ، بعد أن عاشت طويلا فى البؤس والظلام .

قد يعيب بعض النقاد على هذا الفلم ، أنه ضعيف من الناحية السينمائية ، والواقع أن اسلوب اخراجه وتنفيذه ، قد تأثر الى حد بعيد بحرفية المسرح ، ولكن التقطيع الفنى وتركيب اللقطات ، وقوة تعبير الممثلين والممثلات ، وزوايا التصوير البارعة ، وحركة الكاميرا الماهرة ، والاضاءة الجميلة ، والموسيقى المعبرة ذات الالحان المختلفة ... كل هذا أضفى على الفلم روعة وجمالا ، فنا وابداعا ، جعلتنا ننسى الى حد بعيد الاهتمام بالناحية السينمائية .

الرجل الثعبان

هذا هو الفلم الثالث فى المهرجان ، وهو من انتاج ستوديو ستاليناباد ، بالالوان الطبيعية ، وناطق بالعربية بطريقة غريبة، تجمع بين الزجل الركيك والسجع المتكلف. وهى محاولة غير موفقة ، لم تطابق بين اللفظ المنطوق وحركات الشفاة

ولقد حاول الممثلون العرب التغلب على هذه الصعوبة ، لكن دون فائدة . وكان القلق والاضطراب واضحا فى أصواتهم مما أضعف من محاولتهم العناية بالتمثيل وتصوير الشخصيات . والغريب أن الاصوات التى قامت بالتمثيل فى هذا الفلم هى نفس الاصوات التى قامت بالتمثيل فى الفلم الاول تقريبا . والادهى من هذا وذاك ، أن سلوى محمود قامت بدور البطولة فى هذا الفلم كذلك ، مع أن شخصية الفتاة فى هذا الفلم تختلف كل الاختلاف عن شخصية الفتاة فى الفلم الاول ، كما قامت فضلا عن ذلك بأداء وتمثيل بقية الاصوات النسائية الاخرى فى الفلم .

وقد يرد الزميل سيد عيسى على هذا الاعتراض ، بأن هذه الادوار ثانوية ، فارد عليه بدورى بأن عملية الدوبلاج فى هذا الفلم كانت رديئة جدا .

ان هذا الفلم غير جدير بالعرض فى مهرجان عام ، المفروض فيه أن يقدم نماذج فنية لتقدم صناعة السينما وتطورها فى الاتحاد السوفيتى ، فمستواه الفنى ضعيف ، لا يتناسب مع بقية الافلام الاخرى ، التى عرضت فى هذا المهرجان بالذات . ويغلب على الظن أنه من انتاج احدى الجمهوريات الشرقية ، وهو مأخوذ من ملحمة « الشاهنامة » للفردوسى الشاعر الفارسى الكبير .

ويروى الفلم قصة مدينة آمنة ، يعيش أهلها فى حب وسلام، ولكن هناك مؤامرة يدبرها الاعداء فى الظلام ، وتنجح المؤامرة وتقع المدينة فى أيدى الاعداء ، ويوقع الحاكم الظالم كل صنوف العذاب والتنكيل بأهل البلاد فى الوقت الذى يتجمع الرجال والشبان الابطال حول قائدهم الشجاع ، فى مكان بعيد ، فى قلب الجبل ، يعدون السلاح ، وينظمون الصفوف ، لطرد العدو المغتصب ، واسترداد بلادهم .. وفعلا تقوم المعركة وينتصر الخير على الشر ، ويعود الى المدينة أهلها وابطالها ، لكن بعد أن مات من مات ، وتعذب من تعذب .

ويبدو أن الغرض من عمل مثل هذا الفلم ، هو اثارة الشعور الوطنى وتوضيح أن الدفاع عن أرض الوطن واجب مقدس ، وان على الظالم تدور الدوائر .. والفلم فقير فى انتاجه ، ضعيف فى اخراجه ، عادى فى تصويره وتمثيله ، وهو دون المستوى المقبول فى معالجته السينمائية ، ثم جاءت عملية الدوبلاج العربى فأكملت عليه وزادته سوءا .

الفتيات

هذا هو الفلم الرابع فى المهرجان ، وهو من انتاج موسفيلم، أسود وأبيض ، وناطق بالفرنسية ، وهو من اخراج يورى تشوليوكين وتصوير تيموفى ليبيشيف ، والسيناريو من تأليف بوريس بيدنى ، وقامت بالبطولة ناديا روميانتسيفا بالاشتراك من مجموعة مختارة من ممثلى وممثلات المسرح والسينما فى الاتحاد السوفيتى .

ولا نزاع فى أن عملية الدوبلاج فى هذا الفلم كانت ناجحة كل النجاح ، فالاصوات التى قامت بتسجيل الحوار الفرنسى تطابق الشخصيات الاصلية تماما ، كما أن تطابق الحوار الفرنسى لحركات الشفاه وتعبير الوجوه ، يمتاز بالدقة ومشاكله الطبيعة .

وتسجيل الصوت كان واضحا جليا، روعى فى تنفيذه تصوير مختلف الاجواء والابعاد بدقة . فكانت النتيجة .. والواقع انك تحس وانت تشاهد هذا الفلم ، أن الممثلين والممثلات السوفييت ، الذين تراهم امامك يؤدون ادوارهم باللغة الفرنسية وليس بالروسية فلا تحس أى غرابة أو اختلاف بين حركاتهم وتعبيرات وجوههم وبين أصواتهم الفرنسية ، وهذا

هو الدوبلاج الناجح ، الذى يفيد الفلم ، ويزيد فى انتشاره دون اساءة أو اضرار بقيمته الفنية .

وهذا الفلم من نوع الفكاهة الاجتماعية ، التى تجمع بين البسمات والعبرات ، دون اسفاف أو تكلف ، وقصة الفلم حقيقة ضاحكة ، زاخرة بالشخصيات المتباينة ، والمفارقات التى تثير الضحك ، والمواقف الانسانية التى تحرك المشاعر وتهز القلوب ..

وتقع حوادث القصة فى منطقة نائية من مناطق الاورال ، حيث يتراكم الجليد ، وتتكاثف الغابات .. فى مثل هذه المناطق ، تحيا جماعات من الحطابين ، الذين يعملون بهمة ونشاط ، فى قطع الاشجار وتشذيبها تمهيدا لارسال اخشابها الى المدن الكبيرة ، حيث المصانع التى تعدها للاستفادة منها فى مختلف مطالب الحياة .

والفلم يتناول حياة هذه الفئة من البشر بالدرس والتحليل، ويصور عملهم ومنافساتهم وكيف يلهون ويقضون اوقات فراغهم وكيف يتناولون طعامهم ، وكيف يشتركون فى منامهم ..؟ يصور الفلم كل هذا باسلوب لبق وسياق متصل وتتابع منطقى مشوق ، وحوار رقيق طبيعى فيه دعابة ومرارة ، يعبر عن الحب والصداقة ، والعزة والكرامة وكل هذا يرجع الى حذق المؤلف وكاتب السيناريو .

تبدأ القصة عندما تصل الفتاة توسيا الى هذه المنطقة لتعمل طاهية ، فقد حصلت على درجة الامتياز من أحد معاهد التدبير المنزلى . وهى فتاة صغيرة السن ، قصيرة القامة ، ضئيلة الحجم ، فطساء الانف ، عيناها تشعان ببريق الذكاء والمرح ، وهى ودود عنيدة فى وقت واحد ، تحب العمل والحياة والناس وتعتز بكرامتها الى أبعد حد .

وفى بيت الفتيات ، تلتقى توسيا بأربع شخصيات جديدة ، متباينة الطباع والنفسية :

الاولى هى الام فيرا ، وهى أكبرهن سنا ، وهى مراقبة المسكن المشترك ، وقد تركت زوجها لانه خانها ذات يوم وهى امرأة عاقلة ، سليمة البصيرة ، مشغولة بالدرس وتحصيل العلم .

والثانية هى الجميلة المدللة انفيسا ، عاملة التليفون ، وهى فتاة عابثة لعوب ، ذات فتنة وأنوثة جارفة ، تبالغ فى العناية بهندامها ، وتصفيف شعرها ، وتعطير جسدها ، ودهان وجهها بالمساحيق .. يغازلها جميع الشباب وتغازلهم ، ويتظاهر الجميع بحبها ، ولكن احدا لا يحبها حقا ، بل كلهم يريدون ان يقضوا معها أوقات سعيدة .

والثالثة فتاة متوسطة العمر ، مرحة بسيطة ، سعيدة بحياتها .

والرابعة فتاة مضطربة الاعصاب ، فاتها سن الزواج ، وهى مخطوبة الى رجل ضعيف الشخصية ، تتفنن فى اذلاله ، وهو يتفانى فى ارضائها .

وهناك الفتى الاول « ايليا » وهو حطاب ممتاز ، لكنه مغرور يعتد بنفسه وقوة شخصيته ، ويضيق ايليا ويغضب على توسيا ، عندما يطلبها للرقص ، ولكنها ترفض وتتحدى كبرياءه بشدة وصراحة ، وهو لا يطيق هذه الاهانة ، ويصر على الانتقام ، ويعلن بينه وبين رفاقه امر الرهان العجيب ، انه خلال اسبوع واحد سيجعل هذه الفتاة تقع فى هواه وتطارده وسرعان ما تنشأ علاقة حب بين الفتى والفتاة .. هى صادقة فى عواطفها أما هو فيتلاعب بها فى بادىء الامر ويرغب فى كسب الرهان ثم ما يلبث أن يحبها فعلا ويطاردها ويبذل كل وسيلة ليسترضيها ويقنعها بصدق حبه بعد أن سمعت بقصة الرهان ومن المشاهد الرائعة فى الفلم :



منظر من فيلم « شيطان البحر »

١ ــ عندما انهارت أعصاب أنفيسا ، وبكت بمرارة شبابها الضائع ، والتف حولها زميلات المسكن المشترك ، يخففن عنها بلواها ، ويحاولن بعث الامل فى روحها المنهارة ، فالمستقبل المشرق كفيل باصلاح أخطاء الماضى وظلامه .

٢ ــ صدمة الفتاة البريئة : « توسيا » ، عندما عرفت موضوع الرهان . والجملة التى قالتها « كنت أتصور أن الناس يراهنون على الخيل ، لا على عواطف البشر » وثورتها الأبية على ايليا فتى أحلامها ، وقصم العلاقات بينها وبينه أمام الجميع .

٣ ــ اجتماع الاصدقاء حول ايليا ، وهو فى حيرة من أمره ، وتضامنهم فى الاكتتاب لشراء هدية ثمينة ، يقدمها للفتاة ، لعلها تغفر له هذه الاساءة ، وتصفح عنه .

٤ ــ زيارة المفتش العام .. التحقيقات والتنظيمات الجديدة، حيرة المشرف واضطرابه أمام شدة وصرامة هذا المفتش الحازم ، الذى ما يلبث أن يتداعى ، ويفقد وعيه ، ويضيع صوابه ، عندما يقع بصره على الغانية اللعوب «أنفيسا»

شيطان البحر

هذا هو الفلم الخامس فى المهرجان ، وهو من انتاج ستوديوهات لينفيلم ، بالالوان الطبيعية ، وناطق بالعربية ، اشترك ثلاثة من الكتاب الفنانين فى كتابة واعداد السيناريو : الكسندر كسينوفونتوف ، الكسى كابلر ، اكيبا جولبورت . كما اشترك اثنان فى مهمة الاخراج : جينادىكازانسكى وفلاديمير تشيبوتاروف . أما التصوير فقد قام به ادوارد رازوفسكى ، وقام بالتمثيل فلاديمير كورينوف ، انستاسيا فيرتينسكايا ، نيكولاى سيمونوف .

تقع حوادث هذا الفلم فى مكان ما على شاطىء البحر .. وقصة الفلم تجمع بين العلم والخيال ، بين الحب والجشع والبطولة والمغامرات .. وهى تروى قصة ذلك الدكتور المتقدم

فى السن ، الذى أعتزل العالم وعاش فى برجه العاجى ، يبحث ويواظب على دراساته ، ويسمى جهده لتطبيق نظرياته .. فهو يرى أن الارض صارت مليئة بالشرور والمطامع والاحقاد ، ويجد ان فى قاع البحر والمحيطات فرصة جميلة ، للحياة فى هدوء وسعادة وطمانينة .

وهو يدرس فكرة خلق طبقة من الناس ، تتحمل الحياة تحت سطح الماء . وكان قد أجرى تجربة عجيبة على ولده الوحيد ، فقد مرض مرضا شديدا فى طفولته ، واضطر الى ان يبدل رئتيه بخياشيم حيوانات سمكية وشفى ابنه من العلة التى انتابته ، ولكن بعد ان أصبح انسانا برمائيا ، اى انه يستطيع الحياة فوق ظهر الارض وتحت سطح الماء على السواء . وكان الدكتور ينصح ولده دائما بالابتعاد عن أهل الارض ، ففى البعد عنهم بعد عن شرورهم وأخطارهم .

وهناك شاب شرير ، يمتلك سفينة ويستغل الفقراء من اهل هذه المدينة الساحلية ، للغوص فى قاع البحر ، والبحث عن اللؤلؤ . وكان يطمع فى الزواج من ابنة رئيس الاجراء ، وهو رجل فقير معدم وسكير ، لكن الفتاة تلقى بنفسها فى البحر ، وتسبح نحو الشاطىء ، هاربة من ملاحقة هذا الشرير .وتطاردها سمكة ضخمة من نوع القرش ، توشك آن تفتك بها ، لولا ظهور هذا المخلوق العجيب « شيطان البحر » الذى يهاجم السمكة بقوة ، وسرعان ما يقضى عليها ، وينقذ حياة الفتاة من الموت المحقق.. وما شيطان البحر الا ابن الدكتور العالم الذى سبق ان تحدثنا عنه .

ويقع شيطان البحر فى حب هذه الفتاة ، لكنه يطوى هواه فى صدره ، ازاء نصح والده ، وتحذيره من الاخطار التىيتعرض لها ان لم يستمع الى نصحه .. وتسوء حالة والدها المادية ويضطر الى قبول عرض هذا الشرير ، ويسلم ابنته الوديعة عروسا الى هذا الوحش البشرى ..

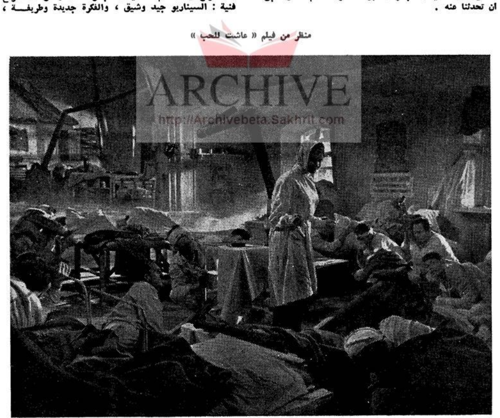
ولكن شيطان البحر يبحث عن الفتاة فى كل مكان ، واخيرا يعثر عليها ، ويعترف لها بحبه ، وهى تبادله حبا بحب ، لكن شبح الزوج يقف لهما بالمرصاد .

وبعد عدة مشاهد مثيرة ، ومطاردات عنيفة ، يموت الشرير بسكين من يد والد الفتاة .. ويلقى رجال الامن بالدكتور وولده فى غياهب السجن ، بتهمة التحريض على قتل هذا الشرير .

والدكتور يدرك تماما الخطر المميت الذى يتعرض له ولده الوحيد بحبسه فى هذا السجن وعزله عن الجو الذى اعتاد الحياة فيه بالقرب من البحر .. ويتعاون الدكتور مع بعض أصدقائه المخلصين فى تدبير هرب ولده ، وتنفذ الخطة بنجاح لكن بعد فوات الفرصة ، فقد اضاعت الفترة التى قضاها فى هذا السجن اللعين ، قدرته على الحياة فوق سطح الارض .. ووجد نفسه مضطرا ليودع فتاة أحلامه ، ويغوص فى جوف المحيط .

لا نزاع فى ان فلم « شيطان البحر » ممتاز من عدة نواح فنية : السيناريو جيد وشيق ، والفكرة جديدة وطريفة ،

منظر من فيلم « عاشت للحب »



وساعد تصميم المناظر على خلق الجو المناسب ، سواء في السفينة من الداخل أو الخارج ، أو في البرج العاجي حيث يعيش الدكتور وولده ، أو في المدينة الساحلية ، بدورها وطرقاتها وازقتها ومحلاتها التجارية .

كما وفق المخرجان توفيقا كبيرا في توزيع الادوار واختيار المثلين والممثلات ، وكان التمثيل قويا معبرا ، وكانت الموسيقى معبرة وصادقة .

ولا يفوتنا أن نذكر التصوير والجهد الموفق الذى بذل فيه، ولا سيما في المشاهد التى دارت تحت سطح الماء . ان هذا الفلم يدل دلالة واضحة على الاتجاه الجديد ، في انتاج الافلام السوفيتية لغزو أسواق عالية جديدة .

وكانت عملية الدوبلاج في هذا الفلم مرضية ، أو بتعبير ادق كانت أقل سوءا عنها في الافلام السابقة . وكان اختيار الاصوات مطابقا للشخصيات بوجه عام . وكان تطابق الكلمة للصورة ناجحا ، لدرجة لا بأس بها .

عاشت للحب

هذا هو الفلم السادس في المهرجان ، وهو من انتاج ستوديوهات جوركي ، أسود وابيض ، وناطق بالعربية ، ومن اخراج ستانيسلاف ردستوسكي ، وقد اشترك المخرج مع الكاتب الكسندر جاليتش في وضع السيناريو ، وقام بالتصوير فياتشيسلاف شوسكي ، اما التمثيل فقد قامت به صفوة مختارة من المثلين والممثلات وفى المقدمة : لاريسا لوجينا ، وفياتشيسلاف تيخونوف .

في طرف المدينة يقف بيت في مهب الرياح ، لقد تهدمت جدرانه ، ورحل عنه سكانه ، ولكن في هذا الجو الرهيب ، والصمت المميت ، تجلس فتاتنا وحيدة ، تنتظر عودة الخطيب الذى ذهب الى الميدان ، وترك لها كلمة موجزة تحمل كل معانى الالم والامل :

« ذهبت الى الجبهة ، وساعود بعد هزيمة العدو . ايجور»

وكان يتردد في صدرها صوت حنون ، ويشع من عينيها الم دفين ، وهي تهمس قائلة : « أجل يا ايجور .. أعلم انك ستعود وانا باقية هنا في انتظارك » .

ويمضى الزمن ، وهى وحيدة في هذا البيت المهجور ، وتحتل هيئة تحرير جريدة الجيش والميدان ، هذا البيت فترة من الزمن ، ثم ترحل هيئة التحرير ، وتحضر المستشفى الحربية ، ويتقدم العدو الى الامام ، فترحل المستشفى ، ويصير البيت خط الجبهة الامامى ، وتعوى رياح الحرب الدامية في الخارج ، فهل اهتزت فتاتنا وفزعت وولت الادبار ؟.. لا ، انها باقية في البيت ، تنتظر عودة الحبيب سالما .

وتمر الايام .. ويتراجع العدو امام عزيمة المحاربين الابطال، فتعود المستشفى الى البيت .. وترحل المستشفى مرة أخرى لتحل هيئة التحرير .. وتتابع قوى الدفاع مطاردة قوى الغدر والاعتداء ، وتنتقل الجريدة الى الامام ، وتبقى فتاتنا وحيدة ، في هذا البيت المهجور ، وتعود الى هذا الجو الرهيب، والصمت المميت ، تنتظر عودة الغائب ..

الفلم ممتاز ورائع في اخراجه وتصويره وتمثيله .

وتعد نهاية هذا الفلم تحفة فنية رائعة ، تخاطب الروح وتثير المشاعر ، كما كانت نهاية الفلم الاول « الايام التسعة » نهاية شاعرية رقيقة وبليغة . وهذه احدى خصائص الفلم السوفيتى الهامة ، واعنى بها الختام الشاعرى للمأساة بما يؤكد حب الحياة ، ويقوى الامل في المستقبل .



منظر من فلم « هبوط اضطرارى »

ويؤسفنى ان اقرر مرة اخرى ان عملية الدوبلاج في هذا الفلم لم ترض عامة المشاهدين، حتى انهم كانوا يطلقون الضحكات والتعليقات السخيفة ، في أشد المواقف رقة وعاطفة . والسر في ذلك هو سوء اختيار الكلمة المناسبة حينا ، وسوء فهم المعنى والاحساس حينا آخر .

هبوط اضطرارى

هذا هو الفلم السابع في المهرجان ، وهو من انتاج ستوديوهات لينفيلم ، أسود وأبيض ، من اخراج جريجورى نيكولين وتصوير ليونين ليفيتين ، أما السيناريو فقد اشترك في وضعه أندرى دوناتوف والكسى ليونتييف .

وقام بالتمثيل مجموعة من خيرة المثلين والممثلات ، نذكر من بينهم : فلاديمير تشيستنوكوف ، أوناركوبيريدزا ، ليودميلا شاجالوفا .. الخ .

هذا هو الفلم الوحيد الناطق بالروسية ، في أسبوع الفلم السوفيتى ، واحداث هذا الفلم وشخصياته حقيقية ، ماخوذة من واقع الحياة والتاريخ . لكن القائمين على عمله ، أغفلوا تحديد الزمان والمكان وذكر الاسماء الحقيقية ، وقدموه على أنه من وحى الخيال .

فالطائرة رقم ٧١٣ رمز للعالم ، والرقم ٧١٣ من الارقام العديدة التى يطلقونها على الطائرات في الخطوط الجوية ، التى تحلق كل يوم ، وتتنقل من مكان الى مكان ، في جميع انحاء الكرة الارضية . وفى مثل هذه الطائرة ، التى تقطع المسافات الطويلة ، بين القارات وفوق المحيطات يلتقى عادة

جمع من الناس من مختلف الجنسيات والأعمار والأعمـال ، لكنهم يشتركون معا في مصير واحد ، ولو لساعات معـدودة

وفي هذه الطائرة نجد جمعا من النماذج البشرية غريبةالاطوار والاشكال .. نجد منهم ممرضة هندية مع طفلتها البريئة ، وحاكما سابقا من أمريكا اللاتينية مع عشيقته الشقراء اللعوب، وعجوزا من هواة جمع علب الكبريت ، وآخر من هواة اقتناء الاسماك النادرة .. وأحد المشتغلين بالاعلان عن مستحضرات احدى الشركات الطبية ، وممثلة سينمائية مشهورة ، وجنديا بالبحرية الامريكية، وطالبة شابة حديثة العهد بالحياةوالدراسة الجامعية ، وصحفيا يهتم بالرسم والتصوير وتسجيل الاحداث والبحث عن المتاعب ، ثم ذلك المتخرج من كلية الحقوق الساخر من القانون والحياة بمرارة وألم ، وهو يقبل على الشراب بنهم وشراهة ، ورجل الامن والمخابرات الذى يراقب هذه الشخصية الغامضة جميعا . وعريسا مع عروسه في شهر العسل ، وأحد رجال الدين المشتغلين بالتبشير ، فضلا عن طقم الطيـارين والقائد والمضيفة .

وفجأة يتبين أحد الركاب أن قائد الطائرة ومعاونيه ، قـد استغرقوا في نوم عميق ، بفعل مخدر قوى ، وأن الطائرة تشق طريقها فوق السحاب بواسطة المحرك الاتوماتيكي .

وكان من المفروض أن تقل الطائرة وفدا من الشخصـيات المتحررة الداعية للخير والسلام ، في رحلة خاصة ومهمـة سياسية ..

وقامت عصابة من المخربين أعداء الحيـاة ، أعوان الحرب والدمار ، بتدبير هذه المؤامرة ودس المخدر لطاقم الطائرة . فاذا حلقت الطائرة في الجو ونام الطيارون ، سقطت الطـائرة في المحيط وقضوا على أعضاء هذا الوفد ، دون أى أثر أودليل على ارتكاب هذه الجريمة الشنعاء . ولكن سفر هذا الوفـد أرجىء في اللحظة الاخيرة ، وركب الطائرة هذا الجمـع من الابرياء .

وعندما ذاع النبأ المشئوم ، واحس ركاب الطائرة أن حياتهم معرضة لموت محقق، اضطربت أعصابهم، وطارت عقولهم فرقا، ولكنهم سرعان ما عادوا الى رشادهم وبدأوا يتعاونون على انقاذ الموقف ، فالمحنة دائما تربط بين البشر وتوحد بين قلوبـهم لقد تبادلوا النظرات وقام صاحب الشخصية الغامضة فجـأة ليعلن أنه طبيب هارب من أظافر الفاشية . ولـكن الواجب الانساني يناديه ، ويبذل كل جهوده لعلاج الطاقم المخـدر تعاونه الممرضة الهندية والقانوني الساخر .. وبعد سلسلة من المحاولات الشاقة والجهود الجبارة ، تهبط الطائرة مضطرة في أرض فاشية بعد أن فرغ وقودها .

وفي أرض المطار يلقى رجال الامن والمخابرات القبض على الطبيب الانساني ، الذى أنقذ حياة هذا الجمع من الناس ، ولم يتمكن من انقاذ نفسه ..

انه بطل حقيقي ومكافح أصيل، لاينتابه الذعر والاضطراب، عندما تصدر اليه الاوامر بالتسليم ، بل يخرج سـيجارة ويشعلها ، ويخطو بخطوات ثابتة وهو رافع الراس ، هـادىء النفس ، ويخطو في الظلام الى مصيره المجهول ، بينما اصطف ركاب الطائرة في منطقة النور ، وهم لا يملكون أن يقدموا له أى مساعدة أو عون في محنته ، وعيونهم تشع بكل معاني الامتنان والاكبـار .

وقد قام الممثلون والممثلات ، بتمثيل أدوارهم بروعة واتقان، لا تحس معهما أن هناك تمثيلا بالمرة ، وكأنما قامت كل شخصية بأداء دورها الحقيقي في الحياة فعلا . كما برع المصور والمخرج براعة فائقة في تحريك الكاميرا في هذا الحيز الضيق المحدود،

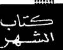
وكذلك كان التوفيق حليف الموسيقى التصويرية والمؤثرات الصوتية والمونتاج .

ان هذا الفلم يعد فتحا جديدا في الافلام الروسية ، فقـد اتبع أسلوب الافلام الامريكية ، من حيث استغلال الاثارةوالحركة والغموض والتشويق وتوتر الاعصاب ، واللقطـات القصيرة المتلاحقة في غير اضطراب . انه فلم جماهيرى من الطرازالاول. هذا فضلا عن الفكرة السامية التى ينادى بها الفلم ، وهى ضرورة نشر الحب والتضامن والصداقة بين كافة الشعـوب والمذاهب والاجناس . وكل هذا بطريقة طبيعية ومؤثرة ... ولست أدرى لماذا لم يفتتح المهرجان بهذا الفلم ؟! فهو أقرب الى ذوق جمهورنا من فلم « الايام التسعة » .

كلمة أخيرة عن افلام الأسبوع

لست أدرى سر فشل الدوبلاج في أفلام هـــذا الأسبوع ، فقد سبق أن شاهدت عدة أفلام روسية ناطقة بالعربية ، وأعجبت بها اعجابا شديدا ، وهنأت الزميل سيد عيسى على مجهوده المثمر في تنفيذها. أما اليوم فأنا غير راض بالمرة علىعملية الدوبلاج،فهو غير ناجح بالمرة . وأنا أميل الى تعليل نجاحه في هذا الموسم ، اما بضيق الوقت وسرعة التسجيل ، واما بالاقتصاد وضغط الميزانية ، واما بقصر التعاون مع فئة معينـة من الممثلين ، وممثلـة واحدة بالذات ، لتكون بطلة الأفلام الأربعة ، واما لسوء صياغةالحوار وعدم اختيار اللفظ المناسب للموقف الدرامى ، واما لسوء توزيع الصوت على الشخصية ، واما لقيـام الصوت الواحد بأكثر من شخصية في الفيلم الواحد .. ومن المفروض أن الدوبلاج لا يتم للعرض الأول وحده ، وانما تتم عمليـة الدوبلاج لتسهيل تداول الفيلم في العروض الثانيـة ودور السينما في المدن والقرى .

وفي النهاية أعود فأطالب بما سبق أن طالبت به في العام الماضي ، من ضرورة طبع نشرة أو كتيب صغير ، يتضمن عرضا وتعليقا على أفلام الموسـم عموما ، وأفلام المهرجان خصوصا، مع فقرات من تاريخ حياة الفنانين والأبطال ، امام الكاميرا وخلفها ، وشرح بعض النظريات الجديدة والمذاهب الفنيـة في الحرفيـة السينمائية ، وذلك لتدعيم الوعى الفنى عامة ، ونشر الثقافة السينمائيـة ، وتعريف القراء والمتفرجين في الجمهورية العربية المتحدة ، بنظام الانتاج وحيـاة أهل الفن في الاتحـاد السوفييتى . وأملنا كبير في مهرجان العام القادم ، فالوعى الشعبى يتقدم دائما ، واقباله على الأفلام السوفييتية ، يزداد عاما بعـد عام .





تأليف : رونالد جراى

عرض وتلخيص :

الدكتور محمد غنيمى هلال

BRECHT

By: RONALD GRAY

مؤلف هذا الكتاب مدرس للغة الألمانيـة والأدب الالمانى فى جامعة كامبردج ، وهو يعرض فى الكتاب حياة بريشت وعصره ، وموقف النقاد من انتاجه ، ثم يستعرض مسرحياته الاولى مع التعليق على بنائها وقيمتها وهدفها ، ويشرح بعد ذلك نظريات بريشت فى مسرحه الملحمى ، وينقدها ، مبينا تطـوره فى النقد . واخيرا يتعرض لتحليل مسرحياته الأخيـرة التى كانت سبب شهرة بريشت العالمية .

وبريشت رائد المسرح الحديث فى المانيـا عقب الحرب النازية ، ولد فى ١٠ من فبراير عام ١٨٩٨ فى مدينة أجسبورج فى بافاريا . ولم يكن قد مضى على توحيد بسمارك لألمانيا أكثر من سبع وعشرين سنة ، فتولد عن هذا التوحيد تقدم سياسى واجتماعى . وصحب ذلك نمو اقتصادى ويقظة سياسية . وكانت صنوف التقدم هذه فى مختلف المجالات هى المادة الحيوية لانتاج بريشت الفنى . فقد زاد أفراد الشعب الالمانى من ٦١ الى ٦٥ مليونا بعد اربعين عاما من قيام الرايخ البسماركى. وتحولت الدولة من زراعية الى ان أصبحت اقوى دولة صناعية فى غرب اوربا . وبعد أن كان ثلثا الشعب فى القرى أصبح الثلثان فى المدن . وصار عدد من لهم حق الانتخاب أكثر من أربعة ملايين عام ١٩١٢ بعد أن كانوا مائة واربعة وعشرين الفا. وساد الشعب بعد هذا الرخاء الاقتصادى نزعة عمياء نحو الحرب ، فى تعصب وطنى بالغ مداه ، وعلى يد راسماليين قساة ، مما خطا بألمانيا نحو الحرب العالمية الاولى.

وكان لذلك أثر فى توجيه بريشت نحو الشيوعية فيما بعد ، تمردا على طغيان الراسمالية المسيطرة آنذاك . فقد أبغض ما يسود المجتمع من سادية ، وبدأ بعضه فيما يحكى من ذكرياته لذلك العهد، فقد ابدى نزعةحماسية نحو سفاك من اهل اجسبورج ، كمتمرد على قسوةالمجتمع وسطوة الراسماليين فيه.

ولا ينبغى ان نهمل أثر نشأته فى عقيدته الدينية . فهو ثمرة زواج مختلط ، اذ كان أبوه كاثوليكيا وامه بروتستانتية ، مما يشرح أنه لم يتمسك بأية عقائد مسيحية . وقد اهتم بالخلق والفضائل الاجتماعية عن نزعة شيوعية لا عن نزعة دينية ، على انه سئل مرة :

اى أدب كان له التـأثير الأقوى فيك ؟ فأجاب سائله :

« لا تضحك ! التوراة » . وهذه الاجابة لا يصح ان تستر عنا حملته القاسية ضد الشرائع الدينية

وبخاصة المسيحية ، وحين تتجه سيدة ستيزوان الفاضلة - فى مسرحيته التى تحمل نفس الاسم ، وهى من أواخر مسرحياته - الى الآلهة الصينية فى دعوة يائسة يتضح فيها الجانب الدينى لبريشت نفسه :

« لابد أن ثمة خطأ ما فى عالمكم . فلماذا تكافأ الرذيلة ؟ ولماذا يصاب الانسان الخير بمثل هذه العقوبات الشديدة » .

وهذه الصيحة بقايا من قراءاته للتوراة ، على الرغم من أن مضمون المسرحية غير دينى ، ولكن هـذا السخط يتم عن تمرد المعتقد لا عن برود الجاحد . وهذا ما يفرق بينه وبين الشيوعية بخاصة . ثم هو يفترق عنهم بأنه برجوازى . فأبوه مدير مصنع ، وهو ينتهى من جهة أبيه وامه الى طبقة الفلاحين ، ويصدق هذا التعبير على أصحاب المزارع الكبيرة كما يصدق على العامل الزراعى . وهو على اية حال ابن الشعب، تربى فى المدارس العامة . وفى عام ١٩١٧ دخل جامعة ميونيخ ليدرس الطب ، وقطع دراسته فى العام التالى لاستدعائه للخدمة فى الحرب .

ويقص صديق من أصدقائه حادثة حصلت له أيام الدراسة لم يلتفت الى التوسع فى توضيح معناها لجوانب شخصية بريشت أحد من النقاد قبل المؤلف . فقد كان بريشت مع زميل آخر له فى الفصل من ضعاف التلاميذ فى الفرنسية واللاتينية ، وكانا معا مهددين بالرسوب آخر العام . وحاول زميله أن يحصل على درجة أكبر مما أخذ فى اختبار من الاختبارات ، فمحا بعض الأسطر المصححة وكتب بدلا منها ، ليرجو بذلك المدرس فى تحسين درجته . وسرعان ما اكتشفت حيلته وصفع . واتخذ بريشت لنفس الغاية حيلة أبرع : فأضاف عبارات صحيحة لما سبق أن كتب ، وسطر تحتها بالقلم الأحمر على انها خطأ . وتقدم لمدرسه متسائلا كيف تكون مثل هذه العبارات خاطئة ؟ ولم يكن المدرس قد الف مثل هذه الحيلة الماكرة ، فاستدرك ، وغير درجته ، ونجح بريشت الى الفرقة التالية . فقد اكد بريشت - فى هذه الحادثة - طاعته وخضوعه ، ولكن فى سخرية ماكرة . فهو لم يزعم ان له حقا فى الحصول على درجة اكبر فى الاختبار ، ولكنه طلب اخراجه من دائرة ضعاف التلاميذ تصحيحا لخطأ مصدره سوء تقدير جهوده . وهكذا كانت صفات شخصياته : المسرحية . فمثلا شخصية جاليليو فى مسرحية : « جاليليو جاليلى » (١٩٣٩) هى شخصية الماكر الذى يحتال للحصول على مقاصده . يتناقض مع نفسه ، ويسلم لخصمه بأقيسته ، ليواصل بحوثه . فهو يسالم اليوم ليواجه فى الغد معارضيه . وفى مسرحية « آل هوراس وكورياس » يظفر المحارب الذى يعدو فى صـورة الهـارب ليقضى على من يتابعونه من خصومه الذين يتابعونه عدوا متفرقين لتفاوت مسـافة ما بين كل منهم وبينه . وفى مسرحية : الأم - وهى مقتبسة من قصة جوركى - تستعير بلاجيا فلاسوفا اقيسة خصمها كأنهـا أقيستها ، تهدف بذلك الى اثبات زيفها . ولا شك أن لهذا كذلك صلة بالديالكتية . وفى الحق كان بريشت موزع الخواطر فى صراع باطنى يبدو فى انتاجه . فالى جانب مكره المغرض يبدو تعاطفه مع الفضيلة التى تمارس من أجل الفضيلة ذاتها بدون نظر لنتائجها . ويبدو هذا التعاطف فى مسرحياته الأخيرة على الأخص . فجاليليو يعنى بالاخـلاص للحقيقة ، والأم شجاعة بالاقدام والتضحية والاخلاص للواجب ، وسيمون ماشـار فى مسرحية : « رؤى سيمون ماشار » فتاة شديدة الحماسة لوطنيتها على نمط جون دارك ، ومسرحية ستيزوان الفاضـلة موضوعها امكان القيام بأفعال خيرة ، وموضـوع مسرحية دائرة الطباشير هو العدل الاجتماعى فى الاشتراكية ، ولكن هذه المسرحيات كلها حوار دائم بين مطالب الفضائل فى ذاتهـا وتكييفها الماكر على حسب الملابسات الاجتماعية التى قد تتطلب نفـاق الماكر وتلون الحرباء .

واشتغل بريشت ممرضا بالجيش . وتركت مناظر مستشفيات الحرب أثرها فى شعره الغنائى فى سن العشرين ، ولكن أثر هذه المناظر قليل فى مسرحياته، فيما عدا «الام شجاعة» ، و « قضية لوكولوس » ، وفيهما يبدو بغضه الشديد للحرب . وعلى أية حال عاد بريشت من الحرب وقد انجابت الغشاوة عن عينيه فيما يخص وحشية الطبائع ، ليشـارك مواطنيه الآلام والجوع ويعانى أثر ضياع أحلام العظمة الوطنية الكاذبة . وقام أفراد الحزب الشيوعى ، وفيه بريشت ، بمعارضة تجديد الجهود الحربية لاستعادة أحـلام الكبرياء الوطنية . ولكنهم ارادوا أن يعارضوا النازية بنظام لم يكن خيرا من الذى عارضوه . ولم يكن تأييد بريشت للحزب الشيوعى صريحا أول الأمر . فحتى مسرحيته القصيرة : التدابير المتخذة (١٩٣٠) ليس فيها اشارة صريحة للحزب الشيوعى ، فقد كان حتى ذلك الوقت فوضويا فى نزعاته الخلقية والسياسية ، رافضا كل خضوع لنظام يحد من حريته .

وتزوج بريشت عام ١٩٢٢ ، واشتغل بالمسرح فى ميونخ ، ثم صار مساعدا فى برلين لاثنين من كبار المخرجين المسرحيين لعصره: ماكس رينهارت واروين بيسكيتور . وقد عارض التعبيرية والرومانتيكية فى مسرحياته لتلك الفترة (١٩٢٧) مما جعله مشهورا ، وزاد من شهرته ظهور ديوانه الغنائى الذى عنوانه: « مواعظ أسرية » (١٩٢٧) وهو فيها ساخر ، متأثر بكيبلنج وبودلير وفيون ورامبو ، غائص فى تصوير أوحال الوجود وشرورها. ولم يكن بريشت قصاصا ناجحا .

وانتهت فترة الاضطراب التى أعقبت الحرب الى استقرار نسبى تكشف عن كثير من مساوىء النظام الرأسمالى . وبدا لبريشت والمفكرين اليساريين أن الرأسمالية تجاوزت الحد فى افراطها على يد النازيين الذين كانوا يعتمدون فى اقامة حكمهم على الممولين وكبار الصحفيين. وبرز الحزب النازى قوة فى تاريخ المانيا لأول مرة عام ١٩٣٠، فكسب مائة واثنى عشر مقعدا فى انتخاب الريشتستاخ . ومن هذه الفترة ـ فترة الضمور الاقتصادى وتهديد طغيان النازية ـ بدأت تظهر مسرحيات بريشت ذات النزعة الشيوعية الصريحة . وفى نفس الوقت ظهرت مسرحياته التى كانت تمثلها منظمات العمال . فمسرحية : التدابير المتخذة التى تعالج الوسائل الشيوعية فى اضطرابات الصين أخرجها ومثلها جماعة عمال برلين عام ١٩٣٠ ـ والمسرحية الثانية عنوانها : « الذى يقوم : نعم » تدافع عن تبعية الفرد الكاملة لأهداف المجموع حتى التضحية بالنفس ، وقد مثلها تلامذة المدارس فى نفس السنة . وفى مسرحية الأم (١٩٣٢) ، كان دور الأم هو الدفاع عن قضية الشيوعية ، وهى من طبقة العمال ، حادة المزاج ، تمثل فى خلقها بريشت نفسه . وقد لعبت دورها « هيلين ويجل » التى تزوجت بريشت عام ١٩٢٨ ، وبقيت الممثلة الأولى فى مسرحياته ، وقد كتب من أجلها ذلك الدور . وهذه المسرحيات ذات النظرة الحزبية توحى بأن بريشت قد اقنع نفسه فى عنف بالحاجة الى العنف . وقدر بهذا ان يواجه خطر النازية . وعلى حين كان يظهر استعداده للمسالمة باظهار عواطف التسامح ، كان ينضم فى فنه الى أولئك الذين يرون مقابلة القوة بالقوة . ولا ينبغى أن ننسى أن العالم كله قد اتخذ وسيلة العنف ضد النازية دون أن يفرض سلطانا طاغيا على الأفراد نحو ما أراد بريشت أن يفرضه بشيوعيته . وسرعان ما منع عرض مسرحية الأم على الجمهور عام ١٩٣٢ .

ثم كانت الكارثة ، فسيطرت النازية على الحكم بدون سفك دم عام ١٩٣٣ ، فأجبر بريشت على ترك ألمانيا ، وحرم اصدار كتبه وكتب مشاركيه فى نزعته . وقد أوشكت أن تقع ابنته رهينة فى يد النازيين لولا مغامرة أحد العمال من الانجليز مغامرة خطيرة لانقاذها . وهذه حادثة تتراءى أثرها فى مسرحية دائرة الطباشير القوقازية ، حيث غامرت جروشا بانقاذ طفل الحاكم . وعلى الرغم من سلامة أسرته له ، لم يتخذ الخطوة التى كان يتوقع اتخاذها منه ، فلم يذهب الى روسيا ، بل تردد فترة ما بين النمسا وسويسرا وفرنسا ، ثم استقر فى الدانمارك ، فلم يتركها الا لزيارات متقطعة لباريس ونيويورك للاشراف على اخراج مسرحياته . ومن أجل ذلك زار نيويورك زيارة استغرقت من ربيع ١٩٣٣ حتى صيف ذلك العام . على أنه لم يقطع صلته بالشيوعية . وربما كان غرضه من بقائه بعيدا من مركز الشيوعية ان يظل نشاطه ملحوظا فى خارج حدودها . واذا كان التقرير الصحفى لزيارته روسيا مرة واحدة صحيحا ـ فانه يضيف سببا آخر ، ذلك انه أعرب عن عجزه عن البقاء فى روسيا حين سئل ، معتذرا بهذا الاعتذار العميق الضاحك : « لا استطيع ان أوفر لنفسى السكر الكافى للشاى والقهوة » . ويمكن أن يكون هذا السكر كناية عن أشياء كثيرة . وعلى اية حال لم يجد فى روسيا ما يجتذبه .

وعشية الحرب ترك بريشت الدانمارك الى ستوكهلم ، ثم الى فنلندا عام ١٩٤٠ ، ومن هناك استخرج اشارة دخول الولايات المتحدة ، ولم ينتفع بها الا فى ٢١ من يوليو عام ١٩٤٠ ، وفى ذهابه اليها عبر بلاد السوفييت حتى فلاديفستك حيث ابحر فى أمان فى المحيط الهادى الى الولايات المتحدة . وعلى اية حال ، يدل مسلكه هذا على أنه ابى أن يكون داعية لحزب ، كما تدل على ذلك مسرحياته التى يرجع تاريخ ظهورها الى عام ١٩٣٧ ، وعنواناتها : « الخوف والبؤس فى الرايخ الثالث » و « بندقيات الام كرار » ، و « الرءوس المدببة » و « الرءوس المستديرة » ، وهى موجهة ضد النازية وضد الشيوعية اكثر مما هى دعاية شيوعية . حقا تعرض بعد ذلك لقضية الشيوعية فى أشعار غنائية قصيرة وفى ثلاث مسرحيات ، وفى مطلع دائرة الطباشير القوقازية التى كتبت ما بين ١٩٤٤ ـ ١٩٤٥ ، وفى « أيام الكومون » ، وفى المسرحية الغنائية : « هيرنبر جربيريشت » ، ولكنه فيها جميعا يرى أن الشيوعية

هى المعارضة المأمولة للنازية ، دون دعاية للشيوعية ذاتها بوصفها مذهبا ، ويظل مضمونها انسانيا اكثر منه سياسيا . ومن عام ١٩٣٧ حتى عام ١٩٤١ ظهرت المسرحيات التى أكدت شهرته العالمية الى جانب مسرحية دائرة الطباشير المتأخرة عنها قليلا فى تاريخ ظهورها : وهذه هى « الأم شجاعة » و « حياة جاليليو » ، و « سيدة ستيزوان الفاضلة » و « السيد بونتيلا وخادمه ماتى » . وفيها يستعرض صنوف السلوك الانسانى ليتعاطف المرء معها أو يتمرد عليها ، وليسائل نفسه فى كلتا الحالتين عما يجب أن يفعل فى مثل هذه الملابسات ، فليس فيها غموض فى الصراع المسرحى كما كان فى انتاجه فى العشرين ، ولا تصريح برسالة كما فى مسرحياته فى سن الثلاثين ، وفيها لا ينصح بريشت بفعل الشر فى سبيل تطلب الخير . وجوهرها انسانى سمح ، يلح على العدالة ويدعو الى الفهم عن طريق الاقناع . وفيها ينتقل من الفنائية الذاتية الى عذاب الفكر ، ومن التجاوب مع شئون الحياة اليومية الى السخط على تفاهاتها ، ومن التعاطف مع صنوف البؤس الى النفور من شهوات الأثرياء . فملهاة الانسانية هى التى حرص على تصويرها ، وان كانت مضامين الشيوعية هى المخرج على حسب ما يفكر .

ومن الخطأ أن نعد بريشت متأثرا بنماذج كتاب وطنه ، كجوته مثلا ، فقد كان يحقرهم . وقد تأثر بأدب الصين ، وبدعوة كونفوشيوس ، داعية الاصلاح الانسانى المسالم الذى عانى النفى مثله . وعلى أثر عودته من الولايات المتحدة تغيرت نظرته للمسرح . فقد قرر فى كتابه : « الأورجانون الصغير فى فنون المسرح» (١٩٤٨) أن وظيفة المسرح ان يكون مبعث مسرة رهيبة للعامل لا تنتهى بوصفها متعة فنية ، ولكنها مصحوبة بمخاوف تطور دائم . وبالاختصار اتجه بريشت الى عناية بالفن وفلسفته : « فأيسر صورة للوجود ليست فى تقرير حالة العمال ظاهرا أو عرضا ، ولكن فى الفن » . وهذا مسلك تأملى ، ولكنه ظل مرتبطا بالمسلك الثورى، بحيث لا نستطيع التوفيق بينهما الا بان بريشت يرى ان يشف التصوير للواقع عن الغاية منه ، دون تصريح به يفسد العمل الفنى . وهذه هى مسألة بريشت فى الحقيقة فى سنيه الأخيرة . وقد زار ألمانيا الشرقية عام ١٩٤٨ ، ثم استقر فيها عام ١٩٤٩ ، وظل هناك — فيما عدا بعض رحلات قام بها — حتى نهاية حياته. وقد فضلها على النظام الاقطاعى الرأسمالى فى ألمانيا الشرقية ، على انها كانت دون ما ينشد من مثال . وفى نفس الوقت عنى بالحصول على جواز سفر كمواطن نمساوى، ووضع حسابه فى بنوك سويسرا، ولم يضطر قط الى الانتفاع بهذه التدابير الاحتياطية، ولكن اتخاذها يدل الى أين تتجه أفكاره . وقد هيأ بها نفسه لترك ألمانيا الشرقية لأنه قدر ان الثورة الصناعية ربما انتهت فيها كما انتهت فى روسيا . وقد عانى أول صدام بها حين سحبت مسرحيته « دعوى لوكولوس » من أول عرض لها عام ١٩٥٠ ، ثم حين قمعت الحكومة حركة نفور بالعنف عام ١٩٥٣ فنشر رسالة احتجاج اضطر الى تعديلها ، ولا يعرف بالضبط اى نوع من الضغط مارسته الحكومة عليه آنذاك . وقد اقتنع فى أواخر حياته ان الشيوعية أوحت له بها الملابسات ، ولم يقتنع بها فى التجربة والواقع .

ولكن طبيعته الماكرة الحربائية — كجاليليو فى مسرحيته — حملته على الوقوف عند الحل الوسط ، بممالأة الحكومة للتأتى للوصول الى غايته الانسانية من أدبه . وفى عام ١٩٥٤ كان هو المتصرف فى مسرح شيفبوردام ، فى برلين ، حيث كان قد أخرج مسرحياته من قبل ، ومنذ عام ١٩٤٩ اقيم مسرح « الأنسامبل » ليخرج بريشت به مسرحياته وما يقتبسه من المسرح الكلاسيكى . وكان يكرر للممثلين الذين يدربهم فى الاخراج أنه لا يحاول ان يبين انه على حق ، بل أن يظهر كيف هو على حق ، وبعد هذا التواضع تطورا منه ، بدلا من عقيدته التقريرية فى سنيه الأولى ، ويكرر كذلك لهم أن عليهم أن يكيفوا هم أنفسهم ليتألقوا فى دورهم . وكان فى اخراجه لا يحترم النص ، ولا يقدسه ، بل يضيف اليه ويحوره مقربا اياه من الواقع ، مضفيا عليه تسامحا كتسامحه مع العالم من حوله ، فلا يعتقد ان النص مفروض على الجمهور . وظل ضد العقلية المذهبية على الرغم من تشيعه للمذهب انسانيا فى مسرحياته . وكان أهم مظهر لذلك نزعته الديالكتية المرنة التى قضت على تعصب الجمود المذهبى ، وان ظل وقوفه — عند الحلول الوسط — مخجلا حقا ، كتفكيره فى ان النظم الاستبدادية يجب أن تسود على حرية الفرد . وقد مات فى ١٤ من أغسطس عام ١٩٥٦ قبيل زيارة فرقة مسرح الانسامبل للندن بقليل . وفى السماح له بهذه الزيارة من جانب حكومة ألمانيا الشرقية ما يدل على موافقتها أن يسمع صوته فى العالم ، بعد أن كانت مسرحياته مريبة ، وقد ظلت قبضة الحكومة

مصلتة عليه طول حياته فيها . وربما اطلعتنا الوثائق التى تكشف بعد على ما يؤكد حقيقــة انه لم يكن شعبيا فى المانيا الشرقية ، ولا لدى النقاد الشيوعيين فى روسيا . وربما تسومح معه لأنه رئى انه ليس خطيرا ، وان السماح بعرض مسرحياته وقراءتها سيساعد على تكوين مذهب اكثر انسانية .

والنقاش حول مسرحيات بريشت يثير مســائل تخص الأدب الألمانى وتراثه من ناحيــة ، كما يثير مسائل عامة حول الأدب واتجاهه العام الحديث . فمنذ حوالى مائة سنة جد فى العالم الغربى اتجاهان فلسفيان كان لهما صداهما فى الأدب عامة ، همـا الاتجاه الى الاصلاح عن طريق الترقيع والترميم ، ثم الاتجاه الى التغيير الشـامل لقطاعات المجتمع بالثورة ، الى جانب القصد فى الفلسفة والادب الى التكيف مع الواقع وقبوله كما هو. ولهذه الاتجاهات المختلفــة بذورها فى تاريخ العــالم الفلســفى والأدبى . فالى جـانب الرواقيين والصــوفيين والبوذيين ، قام الثوريون والمصلحون وذوو الرسالات الانسانية . وتتضمن دعوة المثاليين نفسها ثورة على الواقع ، لأنها لا ترضى به فى تطلعها الى المستقبل . وفى حوالى الستين سنة الأخيرة نما اتجاه فلسفى وفنى تمثل فى الاستسلام شبه الصوفى فى أشعار ريلكه ، وفى جهود بعض علماء النفس الذين حاولوا حمل الناس على التكيف مع واقعهم ، لشفائهم مما يضيقون به من صدام الواقع ، ومظهره فى الفلسفة التى تقبل الواقع كما هو ، وتدع كل شىء كما هو . وبعض مسرحيات ت.س اليوت تتسامح فى أن يدع المرء نفسه يعيش مع الشاربين ، فى مسرحيته : « حفــلة كوكتيــل » Cocktail Party ، وفى أمريكا جد اتجاه يرجع الى امرسون ، وفيــه مشابه من البوذية علىطريقة البوذى : زين، يزين للمرء سعادته الذاتية وسط الكوارث ، وان يلتذ المرء بالشراب حتى حين ينهار المنزل من حوله . وفى ألمانيا على الأخص سيطرت فلسفة قبول الواقع منذ جوته الذى جعل روح اللعين فاوستتصعد الى السماء علىالرغم مما اقترف من آثام.وفىكنف النقد السلبى راج الاتجاه الى تصويب نظام العالم كما هو،من جوته،ومن خلال فلسفة هيجل وشوبنهور ، ومع تحوير فى الصورة عند نيتشه وهيدجر ، ومن أواخر ممثليه توماسمان

وقد أثار هذا التراث الفكرى والأدبى سخط المانيا الحديثة ، اذ رأوا انه ينتهى فى عاقبة الأمــر الى الاستسلام ، ومعاناة الواقع لا بقصد ما ينتج عنه من خير ، ولكن لانه الواقع ويجب ان يكون . ولكن الى اى حد اصابوا فى تأويل تراثهم الماضى على هذا النحو ؟ هذا ما لم يتسع لمناقشته الكتاب . وعلى أية حال قد أقام بريشت فكرته فى الأدب والمسرح ــ فى نظرياته وانتاجه ــ على مقاومة هذا الاتجاه للاستسلام ، وفى ســبيل ذلك قاوم المسيحية بوصفها فى نظره دين الاستسلام . ورأى من خــلال فهمه للتراث انه سمة تحلل البرجوازية . وانكر ان يكون المسرح مكانا لا تثار فيه المشاعر الايجابية التى ترمى الى تغيير العالم . وبانضمام بريشت للحزب الشيوعى اصبحت المسألةمعقدة . فالمسألة الجوهرية فى مسرحياته ــ كما يقول مارتن اسلن ــ الى اى حد امكن أن يلتزم بعقيدة سياسية ، وينتج مع ذلك ادبا عالميا مستوفيا لمعان انسانية عميقة يشف عنها الانتاج الفنى فى صورته الجمالية ؟ وقد ظل بريشت كاتبا عالميا ، وشاعرا انسانيا . فعلى القارىء ــ فى نظر الناقد السابق ــ ان ينظر الى معانيها الانسانية ، ونجاحها فى تصوير الصراع الانسانى ، وما يشف عنه من فضائل ، دون نظر الى المذهب الذىرأى بريشت انه المخرج الوحيد للانسانية . وهذا هو رأى الناقد الآخر جون ويليت الذى يرى فى بريشت انه فنان قبل كل شىء . وهكذا يشرح أعماله اريك بنتلى ، قاصدا الى تعريف الجمهور الانجليــزى به ، دون التفات الى تفسير الانتاج بقــرائنه من الوقائع او القصد . وكان الاتجاه العام فى النقد الأمريكى الى شرح بريشت ، والاعانة على فهمه فنيا ، لا الى نقده. ولم يختلف الحال كثيرا عن ذلك فى النقد الأوربى ، فى نقـــد رينيه وينتزن وجينيفيف ســيرو من الفرنسيين ، فى بيان اصالته ، ووحدة عمله ، ومكانته فى تاريخ الأدب . ومن أهم ما قيل عنه فى النقــد الألمانى هو شرح معنىماسماه بريشت:المسرحالملحمى، فقد بينه بيتر سزوندى بأن الانسان الحديث اصبح اكثر احاطة بطبيعة نفسه ، فى « موضوعية الذات » التى جعلته يتطلب فى المسرح مواجهة نفســـه فى واقعه بطريق نقد ذاتى لهذا الواقع . ويشرح الناقد الألمانى رينهولد جريم « وسائل التغريب » التى دعا اليها بريشت فى مسرحياته . وسنتعرض لها فى هذا المقال بعد قليل . ويشرح نقاد آخرون معنى ثورته على الواقع فى نقده الاجتماعى فى مسرحياته المختلفة ، وآخرون يقربون بينه وبين هيدجر فى تشاؤمه ، وفى سوء حال المصائر الانسانية .

وينقد هربيرت لوتى بريشت نقدا لاذعا من الوجهة الفنية . فليس بها حكاية ، بل سلسلة مناظر كأنهـا

مناظرات جدال ، كأنما شخصياتها دمى مسرح العرائس . وانعدام الترابط بينها ينم عن عجز مؤلفها عن التأليف المسرحى . وتتشابه شخصياته كلها فى عنادها وركودها ، كأنها الدودة فى طور الشرنقة ، فى عزلتها داخليا وخارجيا، و ينتهى الى أنه مخرج عظيم ، ولكنه ليس مؤلفا مسرحيا . ولا يرى هنرى أدلر فى مسرحياته سوى ميلودرامات مشحونة بالعاطفية . ويرى مؤلفنا أن نقد هؤلاء المتحاملين مبنى على تأثراتهم الأولى ، وانهم يقيسون مسرحيات بريشت بمقاييس تقليدية بالنسبة للمسرح الكلاسيكى ، ولا معنى للتساؤل فيما اذا كان يمكن للمرء أن يكون ذا عقيدة ومؤلفا مسرحيا كبيرا . وغرض المؤلف هو جلاء الناحية الدرامية ودوافعها من حياة بريشت، دون التفات الى شخصية بريشت السياسية أو النفسية فى ذاتها . ويرى المؤلف أن التقويم الصحيح الكامل لمسرحيات بريشت يجب أن يقوم على مشاهدتها فى المسرح بعد الاخراج ، لا على النص وحده . فقد حورها بريشت وأضاف اليها مناظر وعبارات كثيرة فى اخراجه ، وبخاصة فى مسرح الانسامبل . ولنضرب لذلك مثلا من مسرحية: دائرة الطباشير القوقازية . ففيها تنقذ جروشا الخادم القروية طفلا من الموت أثناء الثورة ، وتسلك بالطفل مسالك جبلية وعرة فى طريقها الى منزلها . وتقف امام كوخ معزول لتبتاع لبنا من فلاح شحيح يغالى فى ثمن اللبن فتقبله بعد مساومة . والمنظر يكشف عن المزاج الحاد للفتاة فى حديثها للطفل كيف لا يمكنه ان يستغنى عن اللبن ، على انها قبلت بعد ذلك شراء اللبن بالثمن المطلوب بعد مساومة ، ويبدو الفلاح مجرد بخيل شحيح مغال فى ثمن متاعه . ولكن حين اخرج بريشت نفسه المسرحية فى مسرح الانسامبل عدل هذا المنظر ، بحيث اعتمد فيه على اثارة شعور ذى معنى انسانى معقد . فيبدو الفلاح مذعورا أمام كوخه مما قد يتعرض له من نهب بسبب هرج الثورة . وحين يرى الطفل — وهو ابن حاكم الاقليم — فى ملابسه الثمينة الممزقة يثور فى دخيلته حقد طبقى . ولكن بعد أن يتناول الطفل اللبن يشعر الفلاح بارتياح ، فيكون شعوره الانسانى بمثابة قنطرة تصل — انسانيا — ما بين الطبقات . ثم يضيف منظرا آخر لا تحتويه مسرحيته المطبوعة : اذ يظل الطفل على ذراع الفتاة الواقفة ، فى حين حقيبتها الثقيلة على الأرض ، ويساعدها الفلاح على حمل الحقيبة بوضعها على كتفها ، مما يبين عن طيب طوية الفلاح . وحين تستدبر الفتاة الفلاح ، سائرة فى طريقها ، يقلب الفلاح قدح اللبن على فمه يستقطر نقاط اللبن الباقية . وفى حركته ما يدل على شراهة وشح رأينا سماتهما فى مساومته فى بيع اللبن ، والى جانب ذلك تبدو الضرورة والحاجة عقبتين فى سبيل الكرم والاريحية ، مما يجعلنا نعطف على الفلاح الى جانب نفورنا من قسوة معاملته للفتاة . وفى ذلك تتضح قضية حبيبة الى نفس بريشت فى مسرحياته، وهى التناقض بين طيب الطوية وسوء السلوك بدافع الواقع المئوف الذى يجب أن يتغير كلية ، كما يشف اخراجه لمسرحياته عن أغراضه الانسانية فى وضوح.

على أن مسرحيات بريشت ذات قيمة فنية ودلالة على جانب واقعى لعصره ، سواء مسرحياته الأولى فى الفترة المضطربة من حياة المانيا ومسرحياته الأخيرة حيث تم له النضج الفنى . وفى الحق أن التراث الأدبى والفلسفى الذى واجهه بريشت ونشأ فيه جعل واجبه شاقا من الناحية الفنية والانسانية .

وتراءى أثر هذا الاضطراب فى مسرحيته الأولى : بعل Baal (فى الاصل اسم صنم فى الديانة الفينيقية والبابلية) .

وظهرت عام ١٩١٨ — وهى تعكس مأساة الواقع المضطرب المروع كما حاولت تصويرها التعبيرية التى كانت مزدهرة فى المانيا لتلك الفترة . وبعل بطل المسرحية غنائى ضاحك، وسفاك وحشى الغرائز، ومحب مستهتر ، ولوع بأن يجمع بين امرأتين فى سريره ، ينطلق فى صنوف شهواته فى اسفاف ودون ضمير. ويعيش حياته فى حدة وتوتر كمستوى اقصى للواقع من حوله ، ويتقبل هذه الحياة فى عالمه بكل ما فيه بهجة وما يسوده من شره الحرص . على ان فى غنائيته طابع حنو يشف عن نوع من البراءة بجانب ما يمثله من شرور وقبح . ويشرح المؤلف كيف تأثر بريشت فى مسرحيته هذه بمسرحية تعبيرية لهانس جوست ، عنوانها : المنعزل ، وظهرت قبل ذلك بعام . وبطلها : «جراب» يشبه بعل فى ميوله الاجرامية فى نهمه بالواقع وحرصه على الانتشاء به فى كل صنوفه. ولكن «بعل» يحيا ما تحدث عنه جراب (والاخير شخصية تاريخية ، فقد كان مؤلفا مسرحيا فى عهد هاينر) — وفى بعل جرثومة اجرام ، لا فى أنه ابن جحود ومحب غير وفى فحسب ، بل وفى تقبله للخير والشر على انهما مظهران متساويان للواقع وليس هو رواقيا ولا اجتماعيا ، بل نرجسيا ، يحب نفسه فى كل ما يفعل ، يطلق العنان لدوافعه غير

عابىء بالآخرين ولا معتد بحقوقهم . وحين قتل صديقه فى ثورة غضب لم ير فى جريمته سوى أنها « حادث مهم » . وقد راى فيه الناقد شوما شير أنه يصور هروب بريشت نفسه من الواقع فى نزعة بوهيمية . ويحتضر « بعل » راقدا على الارض فى كوخ غابة ، يحيط به حطابون ، يجرى بينه وبينهم هذا الحوار :

رجل (منهم لبعل) : هذا هو انت كالمرأة الشمطاء : ثم شىء يدعو الى التفكير فيه !

يبصق فى وجه بعل . يهمون بالخروج

بعل : ابق معى عشرين دقيقة **(يخرجون)**
واحد منهم (بجانب الباب المفتوح) . يا للنجوم !
بعل : امسح البصقة .
الرجل (مقبلا عليه) أين ؟
بعل : على جبهتى
الرجل : هنا . مم تضحك ؟
بعل : هذا يروقنى .
الرجل (فى غضب) : أنت صفر على الشمال . هذا هو أنت . الى اللقاء .
بعل : شكرا .
الرجل : أو أستطيع أن أعاونك فى أمر آخر ؟ ـ ولكن يجب على أن أذهب الى العمل . يا لك من جثة منتنة !
بعل : تعال الى ! اقترب منى .. **(ينحنى عليه)** . ما أعظم ما راقنى ..
الرجل : ماذا ، أنت يازير النساء المعتوه ، أو من يمكننى تسميته بالفاره البطين ؟
بعل : كل ما تريد أن تقول ..
الرجل : جريت وراء أوهام من ذوقك **(يضحك عاليا ، يخرج من الباب الذى يظل مفتوحا ، ترى منه السماء الزرقاء)**
بعل (فى قلق) : الى أيها الرجل !
الرجل (من الشباك) : ايه ؟
بعل : أتذهب
الرجل : الى العمل
بعل : أين ؟
الرجل : وماذا يهمك ؟
بعل : كم الساعة ؟
الرجل : الحادية عشرة والربع **(يذهب)** .
بعل : وحده) ذهب الى الشيطان . **(صمت)** . واحد ، اثنان ، ثلاثة ، أربعة ، خمسة ، ستة . **لا** فائدة . **(صمت)** . ليذهب بعيدا . اوشك محيطك الملعون أن يصيبه . كل شىء ينفسح رطبا من جديد . هيا الى النوم . واحد ، اثنان ، ثلاثة ، اربعة . الجو خانق هنا . **لابد** أن فى الخارج نورا . سأذهب **(ينهض)** . سأخرج . أى بعل الحبيب ! **(فى حدة)** لن أموت كفار . فى الخارج نور ، لابد . يالبعل الحبيب . حاول أن تسير الى الباب حبوا . أفضل لك أن تخرج من تحت الباب . يا للعنة ! يا لبعل الحبيب ! **(يزحف على يديه ورجليه نحو عتبة الباب)** النجوم .. هيه . **(يزحف حتى يخرج)** .

وهذا الأسلوب المتقطع اللاهث الخاطف المركز يمثل الأسلوب التعبيرى الذى مر به بريشت فى مرحلته الأولى من تأليفه المسرحى . ويبدو بعل فيه مرحبا بجمال النجوم ترحيبه بالبصقة فى وجهه . فهو يتقبل الواقع فى حدة فى كلتا ناحيتيه دون تردد .

ومن العجيب أن بريشت يسلك حيال بعل مسلكا غير خلقى ، فلا يبين خطأه ، بل يوحى بأنه يستصوبه . ولكن مما يلحظ انه لم يعرب عن حبه للقسوة والعنف . ويظل بعل البطل الوحيد الذى يعوزه تماما الاحساس الاجتماعى فى المسرحية . ولن يظهر له نظير فى مسرحيات بريشت الأخرى ما عدا أزدك فى مسرحية : دائرة الطباشير ، وبونتيلا فى مسرحية : السيد بونتيلا وخادمه ماتى ، وهما مسرحيتان ظهرتا فى أواخر العقد الثالث من عمره . وبعد مسرحية : بعل ، السابقة ، توالت مسرحيات بريشت التى تحتوى دائما على مضمون اجتماعى . فمسرحية : « طبول الليل » (١٩١٨ ـ ١٩٢٠) تصور نبيلا عاد من الحرب فى ثورة الشيوعية المخفقة عام ١٩١٩ ، وفيها ينكر البطل الحرب ويفضل نشدان السعادة لنفسه على المشاركة فى الثورة الاجتماعية ، وليس من الواضح أن المؤلف يستصوب اختياره . وقد بقى فيها بريشت قائما بواجبه كمسجل للتجارب الاجتماعية فى أقصى مالها من توتر . ومسرحية : دغل المدن Cities Cungle (١٩٢١ ـ ١٩٢٤) ذات مغزى عصرى . وفيها يسخر من النظام الراسمالى فى أمريكا فى تصوير كاريكاتورى . ولا تعليل فيها للاحداث ولا اقتراح حلول ، بل دعوة للجمهور أن يفكر فيما هو قائم فعلا ، ثم مسرحية ادوار الثالث ، وهى اقتباس من مارلو ، (١٩٢٤) وفيها يحبذ الشرور ما دامت تؤدى الى خير . وفيها يقول البطل مورتيمر : « الجريمة خير ما أدت الى شىء ما .. على حسب تقديرك لما تريد » . ويقصد بريشت تبرير وسائل العنف السياسية بالغايات المقصودة منها . ومسرحية : « رجل برجل » (١٩٢٥ ـ ١٩٢٦) يصور رجلا تجرفه الأحداث ، تصويرا نقديا غامضا . وبطلها جالى جيى Gali Gay أجبره ثلاثة من جنود الانجليز أن يأخذ مكان زميل لهم غائب فى الجيش الهندى . وبالتدريج ينقلب بعد مدة من محب للسلام الى قاس وحشى متعطش للدماء . ولا منطق للاحداث فى متابعتها من الناحية الفنية . وينقطع مجراها بشروح يقوم بها شارحون على طريقة بريشت . وفيها تتصارع الحيدة مع الجانب الخلقى . أكان يقصد أن يجارى الانسان الأحداث ، أم انه كان يهجو هذا الواقع ؟ فهى تختتم بقول الشارح : « ان الحياة على الارض جد خطيرة » وفى ذلك استسلام يقضى على الجانب النقدى الذى يظن أن بريشت قصد اليه . والمسرحية ذات طابع

سلوكى فى التصوير ، اى عرض السمات الخارجية دون التعرض لانعكاساتها الباطنة .

ومسرحيته الأخرى : « اوبرا بثلاثة مليمات » Threepenny Opera (١٩٢٨) شعرية تحلل المجتمع الراسمالى ، عمادها على كلمة لسولى برودون : ان الملكية (بكسر الميم) سرقة . وفيها هجاء مباشر للطغيان البرجوازى لا لشخص بعينه . وفيها يسلك « ماكبث » حيال الراسماليين مسلكا قاسيا ، فيدعو الجمهور الى تحطيم الوجوه بمطارق من حديد . وعنده ان الأكل اولا والخلق بعد ذلك . ولا يعرف بالضبط مم يسخر بريشت : أيتطلب الثورة الاجتماعية أم يسخر منها ؟ ويعرض فيها حيل المتسول الوقح : بوتشوم ، فى تعليمه رفقته من الشحاذين الفرق بين ترقيق القلوب وتخويفها ، وأن الفقر اذا حسب حسابا دقيقا مثمر فى نتائجه. ويزعم انه ورفقته من المتسولين يقومون بمهمة انسانية فى ترقيق القلوب ، ولكن حيلهم تفقد أثرها حين تتكرر ، لان الناس يبحثون دائما عما يقسى قلوبهم ، والانسان سىء فى طويته ، ولا امل فى نجاته . وتؤكد الجوقة أن الانسان يحيا اساسا « على الجريمة القاتلة » . وفى آخرها يعفو الملك عن ما كبث فيما اقترف من آثام . فالشريرون يهربون من العقاب ، وبخاصة خبثاء الراسماليين . ويصيح بوتشوم كأن هذا العفو نتيجة سعيدة : « عفو حر من الملك الحر » ولكن فى نفس الوقت الذى تثور فيه الجماهير على سادتهم ، كأن بريشت يريد أن يعرب عن أن ما كبث وشركاءه لن يهربوا من العدالة مستقبلا. وهذه ثمرة المظالم متى اشتدت . ويضيف فى تعقيبه بالشراح : « ولذلك لا ينبغى ان نحتد فى محاربة المظالم » وهذه سخرية حادة من وجهة النظر الشيوعية . وتتغنى الجوقة فى نهاية المسرحية : « حارب الظلم ، ولكن فى اعتدال . فمثل هذه الأمور تقشعر منها الابدان حتى الموت لو تركت لسبيلها .. وتذكر ان وادى الهموم قاتم كالقار ، بارد كالحجر » .

وفى المسرحية يمر بريشت من وجهة نظر الى وجهة نظر اخرى مضادة . فيشير مرة العطف ، ويدع مرة اخرى شخصياته تدافع عن اقسى وجوه العنف . وهذا التذبذب يجعل كل تأويل غير مؤكد ، ولكنه كان يفتن المتفرجين : مكتفين بهذه المتعة ، غير مبالين بما وراءها .

وفى سن الثلاثين ظهر اتجاهه المذهبى فى صورة أوضح. ومن اهم مسرحياته فى تلك الفترة مسرحية : التدابير المتخذة . وفيها اربعة من دعاة الشيوعية توجهوا لبث الدعوة فى الصين ، يقوم واحد منهم بالدعوة الى العطف ، والايمان بالاحسان ، ويؤمن بمبادئه الانسانية اكثر من ايمانه بالمذهب . ويجد من الظروف ما يحتم ذبح اكثرهم تحمسا ، ويقتل عن رضى فى مصلحة الجماعة . والمسرحية غير مقنعة فنيا ، وغرضه منها اشعار الجماهير بضرورة اتيان أعمال غير انسانية لنصرة المبدأ . ويتفق ذلك مع وجهة نظره فى مسرحيته الأخرى : قديسة المذبح جون دارك (١٩٣١ — ١٩٣٢) ، وفيها تصرح البطلة حين تحرق انه عندما يسيطر العنف لا يسعف غير العنف ، فى حين يسخر منها القسيس لأنه يعتقد غير ما تعتقد . وتظل هى تعتقد فى امكان الاصلاح والاحسان ، فجهدها من أجل ذلك عابث ، لأنه يمثل خلق الأثرياء ، لا ثورة الاشتراكية . والمسرحية غير مقنعة فنيا بقضيتها .

وأهم مسرحياته فى تلك الفترة مسرحية « الأم » (١٩٣٠ — ١٩٣١) المقتبسة من قصة الأم لجوركى ، وهى تصور اعتناق امراة قضية العمال والحزب الشيوعى ، وتوزع بلاجيا فلاسوفا المنشورات ، وتساعد العاملات على جمع معونات الحرب ، وتظهر فى النهاية حاملة العلم الروسى لثورة ١٩١٧ . ولكنها ليست مصورة من وجهة نظر تعليمية ، فلا تشرح مسائل المذهب ولا تحللها ، بل انها تظهر فى مناظر شتيتة لا وحدة لها ، ولا اقناع فيها ، والبطلة مجموعة متناقضة من فضائل ورذائل ، ولكنها تثير الاعجاب بشجاعتها واخلاصها .

وفى مسرحياته هذه حدة شيطانية تذكر بسترندبيرج ، الى اثارة السخرية والضحك على طريقة شابلن . وتظهر عبقريته فى تصوير الشخصيات التى تحكى العالم الخارجى بما فيه من عنف وضراوة حيث تتجاور الوحشية مع الحاجة الى العاطفة ، والصراحة مع القسوة ، فى عالم تفتقد فيه المعانى الانسانية . ويظل مسرحه أقدر على الاثارة بجزئياته الخاطفة لا بمجموعه ووحدته .

وبعد المنفى بدأ تطور ملحوظ فى فن بريشت ونظرياته النقدية . وقد كان قبل منفاه من المانيا يؤمن بأن المسرح يجب ان يكون ارسطيا ، يطهر المتفرجين بالرحمة والخوف ، عن طريق التحول

والتعرف ، كما فى نقد ارسطو . وهو فى تطوره فى فنه متأثر -كما تأثر فى فن الاخراج- بآراء رينهاردت وبيسكيتور . فهما يريان مشاركة الجمهـــور فى أحداث المسرح ، مما يطلق عليه فنيا : هدم الجدار الرابع ، وينتفعان فى المسرح بوسائل الاخـــراج السينمائية ، ويدخلان المناظرة والمنولوج للتعليق على الأحداث ، ويحرصان عـــلى وحدة شعورية وخيالية للمسرحية بدلا من وحدة الحدث الحقيقية كما كانت معروفة من قبل . وبتأثر بريشت بهما ثار على المسرح الارسطى ، ودعا الى ماسماه : المسرح الملحمى ، أو المسرح اللا ارســطى ، ونشر اسس البناء المسرحى الجديد كما يراه هو عام ١٩٣١ ..

وموجز ما قاله انمسرحياته ملحمية، يعى الانسان فيها طبيعته على طريقة جديدة ، ويواجه مصيره البائس على منهج نقدى . وهذه المسرحيات تعتمد على القصص ، لا على الحدث كما فى المسرحيات الأرسطية . ومسرحيات بريشت تجعل من المتفرج ملاحظا ، غير غائص فى الحدث كما كان قبل ، ولكنها توقظ فيه قدرته على العمل ، ومسرحياته الملحمية منظر من مناظر العالم لا تجربة . وفى مسرحياته يواجه المتفرج أمرا يبعث على استخراج اقيســة ، بدون اعتماد على الايحاء العام كما كانت عليه الحال من قبل ، وفى مسرحياته تتحول المشاعر الى وقـائع يراها المتفرج ليدرسها ، فى حين كانت المسرحيات قبله مبنية على الشعور ، ولا يفترض فى مسرحياته أن الانسان قد احيط بجوانبه علما وانه غير قابل للتغير ، بل هو فيها موضوع بحث ، متغير دائمـا ومبعث تغير لعالمه دائما . وليس مثار الاهتمام فى مسرحياته هو الحل والمخرج ، بل طريقة الحـل وتبريرها الفكرى . وكل منظر فى مسرحياته مقصود لذاته ، لا يتوقف معناه على ما بعده ، فالموضـوع يتقدم فى صورة موجات تحدودب فى جـو مفاجآت لا فى خطوط متصلة ، ثم ان فى مسرحياته تحـدد الشخصية المدنية الفكرة على حسب العقل ، فى حين كانت الفكرة هى التى تحدد الموجود على حسـب المشاعر .

ويلحظ بريشت نفسه ان هذه ليست حدودا فاصلة بين مسرحياته والمسرحيات القديمة . وهو لم يهمل وحدة الموضوع ، وان اهمل وحدة الحدث ، فالرباط الخفى بين احداثه واضح لمن يتأمله . ويربط الشعور بين الأحداث فى وحدات ايقاعية يتجلى فيها جهد فنى كبير ، ويقوم هذا الايقاع مقـام وحدة الحدث القديمة . وبعض مبادئه غامض كزعمه أن المسرحيات الارسيطية يفرض فيها ان الانسان معروف ولا يتغير . وربما كان يقصد من وراء ذلك الى انكار « الجبرية » ، لانه حرص على توكيد ان الانسان قادر على تغيير مصيره بمواجهته . ويزعم كذلك انه نفى الشعور من مسرحياته ، وهذا غير صحيح ، اذ بالشعور لا بالمنطق ، وبالاندماج فى الحدث لا بالتخلى عنه يدرك المتفرج دوافع الحدث . وفى هذا المقال سبق أن ضربنا امثلة لحرصه على اثارة الشعور فى نص مسرحية : دائرة الطباشير القوقازية ، وفى اخراجها .

ومن وسائله الفنية لتحقيق مبادئه السابقة اضاءة المسرح أثناء العرض ليظل المتفرج على وعى بنفسـه وبما حوله ، واستخدام الصور المتحركة وشـرح الأحداث بوساطتها ، وكثيرا ما كانت مفتـعلة ، واستعمال مكبر الصـــوت وقد أثار الضحك بين المتفرجين فعدل عنه ، واستعمال الأقنعة . وتلتحق هذه الوسائل الفنية كلها بما سماه بريشـــت : «التغريب»(١) . وبها يظل المثل منفصلا عن حقيقة الشخصية المسرحية التى يمثلهـــــا . وقد كان المخرجون من قبل يمدحون المثل حين يندمج فى الشخصية حتى يظن أنه هى . وكان أعظم ما يتوقع من مدح لممثل لدور هاملت أن يقال له : انه هـــو هاملت . وهذا ما ينكره بريشت كل الانكـــار . وعنده أن الممثل ينفعل بدور الشخصية ، ولا يظـل باردا ، ولكن على أساس انه يحكيها ولا يتوحد معها. وكان يحرص على توكيد هذا المعنى فى الاخراج . فيجعل المثلين « فى مرحلة الاخــــراج » يحكون أدوارهم بصيغة الغائب ، كأنهم يتحدثون عن غيرهم، ويحكونها فى الماضى لا فى الحاضر حتى يستقر لديهم الشعور بهذا الانفصال عن الشخصية التى يمثلونها، أو توضع الشخصية فىدور بحيث يشعر المتفرج انه مفروض عليها كرقصة ايليف ابن الام شجاعة التى يقوم بها لا على تجاوب ، بل ليشارك فيها ، كأنها مفروضة عليه .

وتتسع وسائل « التغريب » حتى تشمل طرق التصوير الادبية فى نصوص المسرحية ذاتها ، كى يصير الحدث غريبا فى نظر المشاهد ، بحيث يشارك فيه بفكره اكثر من شعوره . وعنده ان مجرد تصيير الحدث غريبا فى نظر المشاهد يحمله على التفكير فى

(١) verfremdung ويترجمه المؤلف بالانجليزية: estramgement ومما يستحق الذكر أن النقاد الفرنسيين يترجمون هذا الاصطلاح distancement أو : distanciation

تغييره . وهو فى هذا يتجاوز التعرف الأرسطى ، كما يتجاوز واقعية زولا فى نقل قطاع من الحياة موضوعيا الى عالم الفن . وجوهر المسرح عنده ان يعلم الجمهور كيف يخرج من نطاق ذاته ، لتكون المسرحيات مقنعة بالتفكير ، كالدفاع امام القضاء ، ومن رسائله فى ذلك توكيد التناقض بين طوية المرء وافعاله ، ، مثل شخصية شين تى التى تقترف صنوفا من الشر مع طيب طويتها ، فى مسرحية : سيدة سيتزوان الفاضلة ، ومن هذه الوسائل تكرار الشخصية بصورة اخرى. ففى نفس المسرحية يمنح آلهة الصين الثلاثة تلك البغى (شين تى) مبلغا كبيرا من المال ، ولئلا يستغلها الآخرون تلجأ الى اختراع شخصية ابن عم لها يحميها هو : « شوى تا » . ولن يكون هو سوى « شين تى » نفسها متنكرة فى زى رجل . وسرعان ما يكشف ذلك جمهور المتفرجين . وتتردد نفس الشخصية فى لعب دورها المزدوج طوال المسرحية . وهذا التكرار (1) فرصة لنقد السلوك ، والنظر الى الاحداث من جوانب مختلفة ، للايحاء بامكان تغيير الحدث وتغيير الشخصية ، دون استغراق فى واحد منهما ، ورؤية الموقف فى صور ممكنة كثيرة .

وظهرت وسيلة التغريب هذه ، لاول مرة فى انتاج بريشت ، فى مسرحية : « رجل مكان رجل » التى سبق ان ذكرناها ، وفيها تتحول شخصية جالى جاى بالأحداث الى شخصية متعطشة للدماء ، يلفت اليها نظر الجمهور ويوجه تفكيره الى دوافع هذا التغيير: «سيجعلون منه جزارا فى غمضة عين اذا لم نلحظه» . وفى دعوة الجمهور الى ملاحظة ذلك وسيلة « تغريب » . ومن هذه الوسائل شراح الاحداث فى المسرحية ، ووقف سير الحدث لحكاية ما مضى منه مما لم يمثل امام الجمهور . ويقول بريشت : « يتحقق أثر التغريب للشىء المراد فهمه او لفت النظر اليه حين يتحول من أمر عادى جد معروف مائل مباشرة الى امر خاص مدهش غير متوقع . ففى معنى من المعانى يصير الوضوح فى ذاته غير مفهوم ، على حين أن هذا لم يحدث الا لكى يجعله مفهوما كل الفهم . وهذا شأن ما يحدث فى أمور الحياة كل يوم . فالرجل يقوى انتباهه الى « أن امه امرأة رجل آخر حين يصير صهرا . . »

ومما يلحظ أن بريشت استعمل وسائل التغريب لغاية سياسية ، ووسيلة دعاية فى أعماله المسرحية فى حوالى سن الثلاثين ، فكان طابعها تعليميا ، غير حيوى ، على الرغم من اثارة الدهشة ، ولكنها فى مسرحياته الأخيرة اكتسبت طابعا فنيا فى اثارة التعجب والخوف والتأمل والأسى .

ويتضح هذا الفرق فى كتيبه الذى اصدره عام ١٩٤٨ ، وعنوانه : أورجانون المسرح الصغير ، وفيه ينكر اعماله الفنية الأولى ، ويرى أنها كانت تعليمية سياسية ، وان المسرح يجب أن يكون مجاله المتعة الفنية لا غير ، غير أنه يحتم ان يتكيف بملابسات عصرنا، ويكون علميا فى طريقته . ولكن هذا الوصف العلمى يعنى فى نظر بريشت أن يكون المسرح شيوعيا، لأنه كان يرى الحتمية التاريخية نتيجة للعلم . ومن ثم يبدو تناقضه . وهو من ناحية اخرى يؤكد وظيفة المسرح فى الكفاح السياسى : « نحتاج الى مسرح لا يقتصر على مجرد اتاحة المشاعر والمعارف والدوافع التى يسمح بها مجال العلاقات الانسانية الذى تجرى به الأحداث ، ولكنا نحتاج الى مسرح يستغل الأفكار وينتجها حتى تلعب هى نفسها دورا فى تغيير العالم » . ومثل هذه العبارة تحملنا على اعتقاد انه لم يغفل الغاية ، ولكن من خلال المتعة الفنية . وبمناسبة ذكره لشخصية الراسمالى بونتيلا فى مسرحيته : السيد بونتيلا وخادمه،يقول : « يمكن أن يستخلص المجتمع متعة حتى من الأمور غير الاجتماعية ما دامت تنم عن حيوية وعظمة . . حتى لو ان نهرا فاض مهددا بكارثة لأمكن أن يثير متعة المجتمع عن حرية لو كان المجتمع قادرا على السيطرة عليه . ومن ثم فهو ملك للمجتمع » . ويزداد هذا الاتجاه الفنى فى نقده حين يعمم مجال المسرح فى كل محاولات او تعبيرات تدخل مجال التصوير الفنى ، فتثير فينا « شعور الانتصار والثقة وتزودنا بمتعة امكان تغيير كل شىء » . فالتغيير هنا مقصود لذاته ، لا للدعاية ، والغرض منه تقبل فيض الحركة الحيوية . وسبق ان عبر جاليليو فى مسرحيته عن وجهة النظر هذه حين قال : « احسب أن العالم مظهر نبل حقيقى ، ومثار اعجاب حقيقى، لما يجرى به على الدوام من التغييرات المختلفة على مر الأجيال » . ويقصد فى ذلك ان المتعة الفنية هى السبيل لما يستخلص من فكرة ، ولا يصح ان تكون هذه الفكرة سافرة . وليس بريشت فى نقده هذا ماركسيا ، كما انه ليس ضد الماركسية . وليس

(1) يلحظ المؤلف أن صموبل بيكيت استخدم التكرار وسيلة تغريب فى مسرحية : فى انتظار جودو ، فالفصل الثانى فيها تكرار للفصل الاول ، وكذلك يكاد يكون كل من الشخصيتين الرئيسيتين فيها تكرارا للاخرى .

غرضه أن يخلو مسرحه من الغاية الاجتماعية ، ولكن يجب أن تكمن الغاية وراء الأحكام الفنى . ويجحد بريشت عيون المسرحيات المأسوية القديمة التى تعالج الماضى . ويحبذ المسرحيات التى تعبر عن كوارث حاضرة يتمتع المجتمع بعرضها فنيا فيما لها من قوة، وبحيث تظل ممكنة الحدوث تحت سيطرة المجتمعات الحاضرة . هذا على الرغم من أن العالم ملىء بالكوارث والأحداث التى لا تمكن السيطرة عليها ، سواء للفرد أو للمجتمع ، وقد تناولتها المسرحيات المختلفة ، ولكن فى هذا المجال لا مكان لبريشت ، وفى نقده تظل شخصيات مسرحياته اما ضالة تعانى من الماضى معاناة ذات مغزى انسانى ، واما لاهية غارقة فى استمتاعها وفى تضاد مع الحاضر .

ومن وجهة النظر الفنية تظل مسرحية « بعل » فى مرحلة انتاجه من خير مسرحياته الفنية . فبعل مستهتر مرح فىعمق فكرى ، ولكن يظل ضميره معزولا عن المجتمع . والمسرحيات التالية التىذكرناها له من قبل أضعفتها الدعاية المباشرة . وكانت شهرة بريشت الحقيقية بالمسرحيات الأخيرة له ، وفيها يقوم البناء الفنى الاصيل بتصوير المشكلاتالانسانية الاجتماعية . ومن أوائل هذه المسرحيات انتاجا مسرحيةسيدةسيتزوان الفاضلة (١٩٣٨ - ١٩٤١) وعلى الرغم من أنها تعالج قضية الاصلاحوالعطف . قضية أثارتها مسرحياته الأولى ، فانها تعالجها فى تعقد فنى محكم كثيف . وليست فى بنيتها مسرحية ملحمية . فالحكاية فيها معقدة للغاية حتى لينعدم التسلسل نهائيا ، ولا يمكن فيها انعزال المتفرج عن الحدث ، للتفكير ، ولكن لا بد من الاندماج الشعورى، على الرغم من استخدام وسائل التغريب . وفيها انعدم جانب الدعاية نهائيا . وتزودنا ديالكتية مقابلات صنوف السلوك للشخصيات بنوع من التوتر الذى توافر من قبل للمسرح الكلاسيكى . على انه لابد من شىء من التخلص من سلطان الشعور تجاه الأحداث حتى لا يستعصى فهمها . فآلهة الصين الثلاثة لا يجدون من فاضل فى الارض حتى يهبطون اليها سوى بغى . ويذكر هبوط الآلهة على حسب معتقدات الصين بهبوط الذات العلية الى سدوم فى التوراة عند العبرانيين . وحين تثرى سيدة سيتزوان (شين تى) بالمال الذى منحتها اياه الآلهة ، وتخترع شخصية ابن عم لها (شوى تا) ليحميها - سبق أن ذكرنا هذا - تقع فى حب طيار مفلس . وتظل على حبه على الرغم من معرفتها بانه يستغلها ومالها لملذاته . ويلجئها المخاض للاعتزال بشخصيتها المزدوجة (لقرب الوضع ام تستطع ان تظهر بوصفها شوى تا) فتتهم باغتيال ابن عمها هذا الذى لم يعد له وجود . وتحاكم أمام الآلهة الذين يعجبون بها ولكنهم لا يخلصونها مما هى فيه من عذاب الضمير وما تواجههمن مشكلات ، ويكتفون بنصحها أن تكون طيبة، وكل شىء سيسير علىمايرام وفى النهاية يخبر الجمهور بأن الخاتمة ليست مرضية ، وان على الجمهور أن يفكر فى خاتمةاخرى .

وميزة المسرحية انها تصور ضراوة الواقع لتثير الشعور والتفكير دون فرض راى خاص على منطق هذا الواقع . فهل هى تأويل لوصية حب الجار والصحب ، مع ما يصحب ذلك من كوارث الأحداث التى تتطلبها التضحية ، على نحو قريب مما فعل ابسن فى مسرحية : براند ؟ وبذلك تكون مأساة تصور استحالة قيام الخير الانسانى . وقد تكون ذات معنى وجودى فى البرهنة على عبث جهد الوجود فى حين تؤكده برغم ذلك فى سبيل قيام خلق هو ثمرة جهد انسانى يسد فراغ اللامعنى ، كما فعل سارتر فى الذباب . فحمق شين تى فى اخلاصها يثير مع ذلك اعجابا عميقا . وثم احتمال ثالث أعمق . فقد قال بريشت عن هذه المسرحية : « اقليم سيتزوان فى هذا المثال - وهو الذى يقوم فى كل مكان يستغل فيه الانسان الانسان - لم يعد له وجود » أى فى الصين الحديثة ، ومعنى ذلك ان مسائل الاستغلال فى المسرحية قائمة فحسب فى المجتمعات الراسمالية . وبمثل هذا القول تبدو فى المسرحية وسيلة تغريب أخرى تجعلنا نفكر تفكيرا آخر فى هدفها . فليس هدفها اثارة اعجابنا بمسلك شين تى ، ولكن التفكير فيما اذا كان مثالها يمكن أن يجتذب النوع الانسانى . فقد ارادت شين تى ان تحب كل الناس ، ولكنها لم تستطع ان تحبهم على سواء ، فاستحال عليها مثالها ، فارادت ان تحققه بالقسوة . ويناقش النقاد الآلهة فى المسرحية فى ان العالم ليس محتاجا الى الحب بل الى صدق الرغبة، وليس محتاجا للعدالة بل الى نقاء الطوية ، وليس محتاجا الى الشرف بل الى الاحتشام . وبذلك يقوم خلق المسرحية - كما يقول جون ويليت - على أن فى الدول الراسمالية « غالبا ما يكون فعل الخير مبعث انتحار » ، على أنها مع ذلك فى صراع لتطلب الخير . فلا بد من عمل حاسم . وشين تى مثل لما سبق ان دلل عليه مرارا فى مسرحياته الاخرى من الاخذ

بالحزم حتى العنف . وقد صرح هو أن شين تى تدلل على أن المـــرء « كى يكون خيرا لا بد ان يكون قاسيا » . ولكن ميزة المسرحية انهـــا لا تدافع فى جموح ، ولكن تصور ، مع اثارة شعور انسانى ، مثلا فى قول شين تى تشرح حيرتها وتعلقها بمن يستغلها (شعرا) : « رايته ليلا، وخداه منتفخان فى نومه ، وكانا يثيران الاشمئزاز، وفى الصباح أمسكت بصدرة بدلته فرايت الجدار قد مزقها . وعندما رايت لؤم ضحكته ارتعت، ولكنى رايت خروق حذائه فأحببته كثيرا». وعلى الرغم من أن المسرحية غير دينيـة وبخاصة غير مسيحية ، فانه يمكن أن يستشف من خلالها قضية « التطهير بالعذاب والمعاناة » . ويسأل بريشت الجمهور فى النهاية عما يحتاج اليه العالم : األى انسان جديد أم آلهة جديدة ، أم لا يحتاج الى شىء اطلاقا ؟ وهذه مسألة تمس ما يثيره التـدين المسيحى على الاخص ، وما يتصل به من مسائل فى أوربا . ويدل مجرى الحدث ، كما يـدل تفـكير بريشت فى واقعه ، على ان المسرحية اقرب فى نزعتها الى الدين الطبيعى منها الى العقيدة المسيحية .

وسنوجز فى تعليقنا على مسرحيـاته الأخيرة الناضجة . ففى مسرحيـة جاليليو التى ظهرت فى صورتها الأولى عام ١٩٣٧ ـ ١٩٣٩ مسألة التكيف مع الملابسات للوصول الى غاية . وقد أعاد كتابتهـا فى صورة أخرى (١٩٤٥ ـ ١٩٤٧) ، فكان جاليليو ثائرا على طريقته فى الوصول الى غايته من الثورة بالحيلة . ويدع بريشت للقارىء الفصل فى مسايرة مثل جاليليو فى طريقته أو الثورة عليه . فهو محق بعض الشىء فى خطئه ، أو مخطىء بعض الشىء فى صوابه . وعلى اية حال لم يدع فيها الى سلبية أو يأس ، فليس هذا من خلقه . وكما يقول بريشت « شعرا » : « لا يستطيع من ينهزم أن يهرب من الحكمة . فعد الى ذات نفسك وغص . وليعرك الخوف ، ولكن غص ، غص فيها حتى الاعماق . فثم درس ينتظرك » . وربما كان هـــذا الدرس هـو الشيوعية كما ظل بريشت يعتقد ، ولكن مع ذلك ووراء ذلك معان انسانية تتجـــاوز قضيته ولا تفرضها .

ومسرحية السيد بونتيلا وخادمه ماتى (١٩٤٠ـ ١٩٤١) يقوم الاقطاعى بونتيلا بمسلكين متضادين ، فهو كريم حين يشرب ، بخيل شحيح حين يفيق . وحين يصحو يوصى ابنته ايفا بالزواج من ملحـــق سياسى غبى احمق ، وحين يسكر يوصيها أن تتزوج سائق عربته المخلص لمبدأ العمال : ماتى . ويظل يتردد فى هذا ، وتتردد ابنتـــه ، حتى يترك ماتى خدمته ، ومما يذكر أن ماتى يهين سيدته ايفـــا لسخريتها من مبادىء العمال . وفى المسرحية نواحى نقد سياسى واجتماعى فى مناظر متتابعة لا وحـدة لها . ويمثل فيها ماتى طبقة العمال كما يمثـــل بونتيلا الملاك . ويدعنا بريشت نتجاوب مع كـــل منهما ، ونفكر فى مسلكهما متحيرين بين جمال الارض وطيبتها وطيبة الطوية الانسانية حتى فى اسفافها .

ومن عيـــون مسرحياته الأخيرة مسرحية : الأم شجاعة (١٩٣٨ ـ ١٩٣٩) ، وفيها غموض الواقع وتوتره . وهى ضد الحرب بمآسيها وجرائمها التى يرتكبها جنود عمى عن آثار ما يفعلون ، وهذه القضية هى التى تربط بين مناظرها الشتيتة . ومن القضايا المزعميـــة أن الحرب وحدها تخلق الفضـــائل ، والاحساس بالمسئوليـة ، وتزدهر معـــانى الوفاء والشجاعة والصدق ، فى حين ينص أن الفضـــائل الكبرى نحتاج اليها حين تسير الأمور سيرا رديئا . ولا حاجة بالجند المتازين الى قائد ممتاز ، بل الى قائد ضـعيف . وتحـذر الأم الشجاعة أولادها من الفضائل . فتحذر اليف من الشجاعة المفرطـة ، وسـويستشيز من الشرف ، وكاترين من الحب والعطف ، ولا تجـدى النصـائح شيئا فى مجرى الاحداث . ويهجو الطاهى الفضائل ، ومغبة نتائجها. فشجاعة سيزار جوزيت بخيـانة بروتوس ، وحب سقراط للحقيقة جرعه السم ، وحكمة سليمان تنتهى الى الاعتـــراف بعبث كل شىء . وفى ذلك يتراءى اليأس من عبث كل جهد انسانى ولكن الطاهى هزاة ومثير للسخرية ، مما يجعل كلامه مبعث تفكير فيما وراءه ، لا تعبيرا عن راى ناضج ويؤولها الشيوعيون بأن الحرب ستستمر ما لم يوجد المجتمـع الذى لا طبقات فيه ، فتتوحد المستويات ، وحينئذ لا يكون ثم معنى للتضحية أو التفاوت . وعلى حين تهنىء الام شجاعة ابنتها على أنها بكماء ، لئلا لن تندم على ادارة لسانها فى حلقها معترفة بالحقيقة ، مثل ان تقول لها ان الحب فضيلة تهبط من الاعلى ، فيجب الحذر منه ، وفى نفس الوقت تنعى على الفـلاحين استسلامهم واكتفاءهم بالدعوات والصلاة لنجـــاة القرية . وتبكى الام على موت ابنتها ، ولكنها تهنىء نفسها أنها نجت مما لا يزال يتعذب منه الآخرون ، ولا يزال فى خيالها ان ابنتها حية ، فتودعها بقولها : « على ان اعود للعمل ، خذينى معك » . وفى المسرحية

ما يثير نفورنا من الشر ، وما يدل على انغماسنا فيه فى وقت معا .

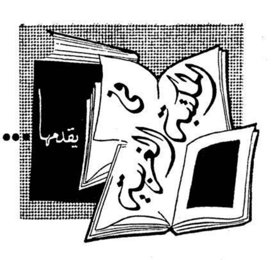
والمسرحية الأخيرة التى يتحدث عنها المؤلف هى مسرحية : دائرة الطباشير القوقازية (١٩٤٤–١٩٤٥) ورباطها الفنى هى قضية الاشتراكية الشيوعية التى تصل مابين الاحداث . وموضوعها انقاذ الخادم جروشا لابن الحاكم المستبد أثناء ثورة قام بها الشعب ، وقد احتفظت بالطفل الى يوم المحاكمة التى طلبت فيها الام عودة ابنها اليها بعد ان اهملته، ويقضىبه للخادم القاضى ازدك ، لأن لديها احساس الأمومة الحق ، دون الأم الحقيقية . وهذا الحكم يبرر الاجراء الاشتراكى فى الحكم بملكية الأرض لمن يجيد زراعتها لا لمن يتملكها . وتبدو جروشا نبيلة مضحية فى سبيل انقاذ الطفل وتربيته ، وقد تزوجت من فلاح قد مات لتحتفظ للطفل بمكانته ، وحين يتبين انهحى تعامله كزوجة وفية لا تعرف الاثرة . ولما عاد حبيبها سيمون من الحرب تدعه يشك فى وفائها ، وتفضل ذلك على أن تسلم الطفل لأعدائه . وهذه التضحيات الكثيرة تبعد بها كثيرا عن الواقع الحقيقى ، وتجعلها على طرف النقيض من الشخصيات الطبيعية فى المسرح الطبيعى . وحين تحتد العواطف لا تتحدث شخصيات المسرحية لتدع كلا «يفكر دون أن يتكلم» وحدث جروشا يحتل ما يقرب من نصف المسرحية . مما يثير حشدا من المشاعر الانسانية المتعالية . ويترك بريشت النثر الى الشعر فى مواقف تثير جانبا خاطفا من الشخصيات ، كهذا الشعر الذى تؤكد به جروشا حبها لسيمون عندما سافر الى الحرب :

« سيمون تشاتشافا ! سانتظرك .
اذهب بقلب ملىء بالطيبة الى الحرب ، ايها الجندى ،
الحرب الدامية ، الحرب المرة المذاق ،
التى لن يعود منها الجميع :
وسأكون هنا حين تعود
سأنتظرك فى ظلال الدردار اليانع
سأنتظر دون فروع الدردار الجرداء
سأنتظرك حتى يعود اخر جندى
وبعد أن يعود .
وعندما تعود من الحرب
لن تطأ أحذية انسان عتبة الباب
وستظل وسادتى خالية منى
وفمى لن يقبله احد .
وعندما تعود ، وعندما تعود
سيتيسر لك ان تقول : كل ما قلته هذا كان صحيحا » .

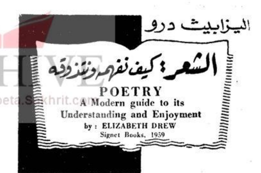
وعلى الرغم من اسفاف ازدك ، يظل واعيا بأن حقوق الفقير مهضومة ، وأن أسس المجتمع لابد أن تتغير ، على الرغم من أصراره قولا بأنه لن يفعل ما يعين على توضيح معالم الانسانية وجلالها . وليست لديه مبادىء محددة ، ولا يدع افعاله تشف عنها . ومن هذه الناحية يبدو شبيها بجروشا . وهو جذاب فى وقاحته وكرمه ، وفى غروره وتواضعه ، وفى جهله وحكمته ، وفى تجديفه وتقواه . وفى النهاية يتلاقى ازدك مع جروشا كاتجاهين متشابهين مفترقين معا : وتذكو جذور جبلته الخبيثة الانسانية الغامضة الهدامة فىمواجهة الاحساس السامى بالأمومةالهادىء المثابر لدى الفتاة التى تفضل الموت على التخلى عن الطفل ، وهى على فقرها ليس لديها ما تهديه اليه كى تكسبه . وهى فى نفس الوقت لاتثق فيهاكثر مما يمكن أن يثق المرء فى لص او قاتل . وبعد اللجوء الى دائرة الطباشير التى يدعى فيها كل من الأم والخادم بشد ذراعى الطفل ، وبعد أباء جروشا أن تعنف بالطفل ، دون الأم ، يحكم ازدك بالطفل للخادم لأنها ذات الاحساس الصادق فى أمومتها . وهذا الحكم يتفق مع طبيعة ازدك الخبيثة ، وادراكه للعدالة بالفريزة دون اعتماد على حجة أو تفكير فيها . فلم يستطيع مقاومة الفضيلة فى الخادم . وهنا يتضاد ادراكان مختلفان للعدالة ، ولكنهما يتلاقيان آخر الأمر .

وازدك مثل الطبيعة فى الغموض واللاخلقية ، ولكنه مثلها يتطلب صلابة انسانية لابراز الفضائل . وفيه لذلك مشابه من «بعل» فيما ذكرنا من قبل . وكلا البطلين – فى تفرد مسلكهما وتطرفه – يمثل بطولة غريبة غير مستساغة ولا واقعية ، ولكنها تشف فى توتر عن ادراك واقعى ومنهج انسانى فى الهدف . وهذا طابع مسرحياته الأخيرة جميعا .

ويبدو اوضح ما يكون فى مسرحياته التى عنى المؤلف بتحليلها ، وتحدثنا عنها . وعلى الرغم من أن بريشت عاش قضاياه وعصره فى مسرحياته ، فان معانيها الانسانية العامة تستشف من التصوير دون حاجة الى ربطها بمذهب فكرى او طبقة . وتبدو هذه النزعة الانسانية خاصة فى مناظر المسرحيةمثلا فى الأم شجاعة، وفى دائرة الطباشير القوقازية ، كما تبدو فى مختلف شخصياته المسرحية ، حتى حين تنعدم رؤيتها واضحة فى الوحدة وفى مجموع الأحداث . وجذور مسرحياته يمتد حتى أعماق المشكلات الانسانية الاشتراكية ، ليصور من خلالها الانسان فى كل ما يحتويه او يأمله .



- سمير سرحان
- عبد العزيز حمودة
- فاروق عبد الوهاب
- د. فاطمة موسى
- محمد محمد عنانى
- وديع كيرلس



تعمل مؤلفة هذا الكتاب رئيسة لقسم اللغـــة الانجليزية بكلية سميث ، وقد تخرجت فى جامعة اكسفورد وأصبحت علما من أعلام النقد الاكاديمى ، لها فيه عدة كتب هامة منهـــا « اكتشاف الشعر » و « إكتشاف الدراما » و « اتجـاهات الشعر الحديث » و « ت . س . اليــوت : التركيب الفنى لشعره » . والكتاب الذى نعرض له هنا هو آخر مؤلفـــات الدكتورة « درو » تقول انها كتبته راجية أن تكسب به للشعر قراء جددا يستمتعون به ويستفيدون منه على الرغم من انها تؤمن بأن الشعر لا يحتاج الى كتب عنه حتى يستمتع الناس به، فالقدرة على تذوقه قدرة طبيعية فى الانسان مثلها مثل القدرة على كتابته ولكن لا بأس من قراءة بعض الكتب التى تتحدث فى أصوله ونقده حتى يتحقق ما قاله «فرانسيس بيكون» من أن « القدرات الطبيعية مثلها مثل النباتات الشيطانية ، تحتاج الى التهذيب بواسطة الدراسة » . فالنقد يتولى مهمة تهذيب هذه القدرات الطبيعية ، وليست مهمته أن يضع القوانين فيما هو جيد أو سيىء من الأعمال الأدبية ، وليس له أن يعلمنا كيف نتذوق الشعر ونطلق صرخات الاعجاب أو الاستنكار كلما دعـا الامر الى ذلك ، كلا وانما هدف أى ناقد جاد فى رأى الدكتورة درو : هو أن يجعل قراءتنا للشعر عمليـــــة استكشاف ، تكشف لدى القارىء بشكل مستمر عن فهم جديد لنفســـه ولكتاب الشعر وكتابته على السواء . يجب أن يكون النقد دعوة لأن ننظر وأن نسمع ، وان نتسكع فى دنيا الشعر ونحس بما له من سحر » وبما ان الشعر فن يتوسل باللغة ، وبما أن الفن والصناعة لا ينفصلان فان الدكتورة درو تقسم كتابها قسمين : الاول يتناول الوسائل الفنية الأساسية فى صناعة الشعر وهى النغم الصوتى ، والصور الفنية ، والنسيج اللفظى والبنـــاء الفنى وتركيب القصيدة . وهى كلها وسائل الشاعر الى غايته ومن ثم فان جزءا هاما من عمل الناقد هو ان يحاول قصارى جهده أن يكشف لنا عن هذه المهارات والحيل الفنية . ولكن معرفتنا بالوسائل الفنية لا قيمة لها الا اذا مكنتنا من الاستجابة لما تسميه المؤلفة « الغاية من الشعر » وهى ايصال التجربة الانسانية . ولهذا خصصت القسم الثانى من الكتاب لمناقشة عدد من القصائد التى تثير موضوعات بعينها تتردد كثيرا فى كل عصر من عصور الشعر ، موضوعات عامة يشترك فيها البشر جميعا وقد عبر عنهـــا الشعراء أدق تعبير وأخلصه . وهــذه الموضوعات تشبه كثيرا ما كان يطلق عليه العرب « أغـراض الشعر » ، اذ أن المؤلفة تتحدث فى هذا القسم الذى تسميه « الشعر والتجربة البشرية » عن موضوعات مثل « الزمن » و « الموت » و « الضياع والوحدة » و « والنقد الاجتماعى » و « الطبيعة » و « الحب » و « الانسانية » و « الدين » . وهذا الجزء الأخير قد لا يهم القارىء العربى فى شىء اذ أن معظمه استشهاد بقصائد من الشعر الانجليزى تتحدث فى هذه الموضوعات أو « الأغراض » . ولكننا قد نفيد كثيرا من هـــذا الكتاب اذا استعرضنا قسمه الاول ، ذلك الذى تسميه المؤلفة « عملية الشعر » ، وتبدؤه بفصل عن « الشعر والشـــاعر » تستهله بقولها أنه « على الرغم من أن علماء الاجتماع يقولون لنا ان حاجات الانسان الاساسية هى الطعـــام والنوم والمأوى والجنس ، فانه يبدو انه كان للانسان دائما حاجة أخرى تبدو من النظرة السطحية أنها عديمة الفـــائدة وزائدة عن اللزوم ، وهى الحاجة الى الخلق الذاتى عن طريق الفن » .

يبنى « يونج » العالم النفسى الشهير نظريته على وجود ما يسميه « اللاشعور الجماعى » (١) ـ وهو فى اعتقاده صور وأنماط رمزية متوارثة توجد فى لا شعور البشر جميعا ، وتظهر المرة تلو الاخرى فى أحلامهم وأساطيرهم وفنونهم . أما الادب فتسميه الدكتورة درو التسجيل المكتوب ، لشعور البشر الجماعى . وعلى الرغم من انه يطرأ على وعى البشر مفاهيم وتغيرات جديدة على مر العصور ، الا أن الجوهر لا يتغير والا لما تجشمنا مشقة قراءة الاعمال الادبية القديمة ، لو لم تكن تضىء لنا جوانب حياتنا فى الحاضر . فقد كان للبشر على مر العصور التجارب نفسها ـ العاطفية والاخلاقيـة والطبيعية والمسرات والآلام ذاتها ، كما أنهم قد واجهوا المشكلات الانسانية نفسها ودخلوا فى الصراع العاطفى والأخلاقى فى علاقاتهم مع الآخرين ومع أنفسهم . ولم يكن يتسنى لنا نحن أبنـاء العصر الحاضر أن نعرف ذلك لو لم تشعر قلة من هذه الملايين البشرية بحاجتها الى ايصال ما أحسوه وما لاحظوه عن طريق اللغة ، وبحاجتها الى أن يجعلوا تجربتهم تجربة مليئة بالحياة وذلك بوساطـة الاختيار واضاءة جوانب التجربة من مختلف الزوايا ، وبذلك يعزلون صفاتها الذاتية الخاصة باعطائها « الشكل » داخل اطار اللغـة .

والشعر من الفنون الأولى ، وسيظل أكثرها قدرة علـى ايصال التجربة فى شكل مركز ودقيق . فما هى أذن الصفات الخاصة بتلك الفئة القليلة من الناس الذين أحسوا بحاجة شديدة الى تجسيم تجاربهم فى الحياة عن طريق اللغة ؟ ما هو الشاعر ؟.

يقـول وردزورث أن الشاعر هو « بشر يتحدث الى بشر ، وهو يفرح أكثر من الآخرين بجذوة الحياة فى داخله » وهو تعريف غير دقيق فكثير من الناس من غير الشعراء لهم حساسية وقدرة فائقة تمكنهم من التعبير المباشر عن أحاسيسهم عن طريق الكلام الشفاهى . كما يتضمن هذا التعريف اعترافا بأن الشاعر « شخصية » غير عادية فى حين أن « شخصية » الشاعر ليست فى الدرجة الأولى من الأهمية . فالشخصية تعيش فى عـالم الحياة اليومية حيث السـعى لكسب العيش ، والعلاقات الاجتماعية ، أما اذا تملكت الشاعر الحاجة الماسة الى الخلق ، فانه يصبح غريبا فى عالم الحياة اليومية . وعنـدئذ يعيش الشاعر فى عالمه الحقيقى حيث تتحرر تجربته فى الحياة الواقعية القائمة على الحقائق ـ تتحرر من ربقة الزمان والمكان ، وتتجمع أجزاء هذه التجربة فى علاقات وأنماط جديدة . وفى هذا العالم يصبح الشاعر وحده ، وبشكل ما ، بدون شخصية . ولقد وصـف « كيتس » الشاعر بأنه « لا شخصية له ، لأن هـذه الشخصية تملأ دائمـا وعاء آخر (وهو القصيدة) . وقد عبر « ييتس » أيضا عن المعنى نفسه عندما قال « شخصيتى ليست الا جزءا صغيرا جدا من ذاتى التى كانت تعترض طريقى طول حياتى ، فلم يكن تأثيرها فى شعرى أكثر من تأثير شخصـية الراقص على حركات رقصته » .

أما أكثر هذه التعريفات تطرفا فهو ذلك الذى قاله اليوت : « الشعر ليس تعبيرا عن شخصية الشاعر ، وانمـا هروب من هذه الشخصية .. فليس لدى الشاعر شخصية يعبر عنهـا ولكن وسيط معين ، هو وسيط فحسب وليس شخصية ، ومن خلاله تتجمع انطباعاته وتجاربه بطريقة جديدة وغير متوقعة » وسواء وافقنا على هذه الآراء أو لم نوافق فاننا نلاحظ ان كل شاعر منذ العصور البشرية الاولى قد أحس بنفسه خاضعا لقوة تتعدى ذاته التى يعيش بها فى حياته اليومية . هذه القوة جسمها الكتاب الكلاسيكيون فى العـالم القديم فى شخصية « أبولو » اله الشعر ! « عرائس الشعر » (٢) ، وجسمهـا الرومانتيكيون فى الخيال (٣) وكانوا يعتبرونه ضربا من ضروب السحر وليس قدرة من قدرات الانسان العـادية . ولكن ماذا عن الشعر نفسه ؟ هل استطاع اى شاعر أو ناقد أن يعرف الشعر ؟ انهم يتحدثون عنه فى تعريفات متباينة مختلفة تمام الاختلاف حتى انه ليبدو أنه من الصعب ان نؤمن بانهم يصفون النشاط الانسانى نفسه ، هاك بعض ما يقولون « الشعر هو أنفاس المعرفة وروحها الشفافة (وردزورث) « الشعر هو ذلك الذى تنضوى تحته جميع العلوم ، واليه تعود جميع العلوم » (شيلى) . « الشعر يعبر عن صفات علوية ... ولا نستطيع ان نحدد هـذه الصفات الا اذا استطعنا أن نحـدد حالة من الشعور الربانى » (هربرت ريد) . « الشاعر ، فى صورته المثالية ، يحرك كل مظاهر النشاط الكامنة فى روح الانسان » (كولريدج) .

ويقابل هذه التعريفات الرومانسية جميعا تعريف كولريدج نفسه بأن « الشعر هو وضع أفضل الكلمات فى أفضل نظام » أما اليوت فيصف القصيدة بانها « شكل من أشـكال التعبير يتركز فيه عدد كبير من المصادر اللغوية فى وحدة نمطية عضوية توصل تجربة لها مغزى » .

ويعتقد « يونج » أننا لا نستطيع أن نعزل جوهر أى عمل فنى ونضعه تحت الاختبار اذ انه « من الممكن تفسير أى رد فعل تثيره تجربة معينة ولكن الخلق ـ الذى هو ضـد رد الفعـل المجرد على خط مستقيم ـ سوف يقصر الفهم الانسانى عـن الوقوف على خباياه الى الأبد » وهو قول على جانب كبير من الاهمية . وقصارى ما نستطيع قوله هو أن الخلق نتيجة اتحاد ومزج مجموعة من الخبرات لينتج عن ذلك حياة جـديدة . والشاعر « أودن » يستخدم تشبيها عضويا يصف به الخلق الشعرى فيقول :

«الشاعر هو الأب الذى ينجب القصيدة التى تحملها اللغة» فالفن ليس الحياة كما نعيشها وانما هو الحياة كما نراها فى لحظة تأمل ونعيد خلقها فى نوع جديد من الحياة (وهو الفن) مدفوعين بنوع جديد من الدوافع وهو اعادة تجميع التجـربة والاضافة اليها وتجسيمها عن طريق وضعها فى (بناء) عضوى متماسـك . وبذلك يجعلنـا الشاعر أكثر وعيـا بمشاعرنا عندما نقرأ كلماته ويخصب أرواحنا عندما يخلق لدينا احساسا جديدا بما حولنا مما يثبت رأى آرنولد بأن « أعظم قـوة فى الشعر هى قوته التفسيرية ، ولا أعنى بذلك قوته على تفسير سر الكون بالابيض والأسود ، ولكن قوته هى فى أنه يتنـاول الأشياء بطريقة توقظ فينا احساسا جديدا ووثيقا بها » .

وبعد ذلك تنتقل بنا المؤلفة الى مناقشة الوسائل الفنية التى تتدخل فى كتابة القصيدة واهمها الصور الفنية فتقول ان الشعر بدون صور فنية كجسم لا حراك فيه اذ أن التعبـير المجازى جانب جوهرى من جوانب البناء الشعرى . ونلاحظ أن اللغة العادية التى نستعملها فى النثر أو فى الحديث هى فى حقيقة الأمر مليئة بالصور الفنية ، ولكن هذه الصور قد بليت من كثرة الاستعمال حتى أصبحنا لا نلتفت اليها ولا نحس بما لها من ظلال وبذلك لا نستجيب لها . أما الشاعر فيوسع من دائرة افكاره أو اوصافه ويعمقها دائما بان يشبه الاشياء بعضهـا ببعض بشكل جديد مبتكر بوساطة التشبيه المباشر أو الاستعارة او الكناية أو لغة المجاز على وجه العموم . فعقل الشاعر ملىء بالكثير من الذكريات والأحداث التى مرت به والملاحظات التى لاحظها فى حياته اليومية . وهو فى صوره يمزج هذا كله فى لغة مجازية لها ظلال لا تنتهى . وهذه القدرة على خلق الصورة الفنية فينفرد بها الشاعر وحده ولا يستطيع أن يتعلمها وانمـا يتوصل اليها عن طريق الحدس .. هى فى الحقيقة قدرة (حدسية) على ايجاد صلة التشابه بين الاشياء التى يبـدو أنه لا تشابه بينها . والصور الفنية فى أبسط مظاهرها تأتى فى شكل تشبيه أو استعارة بصرية فمثلا يصف د. هـ. لورنس الخفاش بانه :

مثل قفاز ، قفاز أسود ، يرتمى على النور
ثم يسقط ثانية

---

(١) *Collective Unconscious*
(٢) *Muses*
(٣) *Imagination*

هذه الصور تولد لدينا صورة بصرية معينة وتكشف عن تشابه بين الاشياء المختلفة لتنبه أحاسيسنا وتمتعنا . وهى لا تتطلب منا أكثر من استخدام حواسنا . ولكن عندما يمزج الشاعر بين العقل أو العاطفة أو كليهما معا وبين الصور الحسية فان تأثير الاستعارة يصبح أعمق وأبعد غورا . فمثلا عندما يكتب شكسبير :

حينما استدعى الى جلسات الأفكار الصامتة العذبة
ذكريات ما مر بى فى الماضى ..

لا نبصر مجموعة من الذكريات تستدعى لتظهر أمام محكمة أو ساحة قضاء هى عقل الشاعر . أو عندما يقول كيتس فى قصيدة الآنية الاغريقية : « أنت يا عروس السكينة العذراء » فنحن لا نستدعى صورة عروس على فراش الزوجية . ولكننا فى هذه الامثلة نجد أن المضمون العاطفى المجرد أقوى من الصورة الحسية . ومن الممكن أن يحافظ الشاعر على التوازن بين الجانبين فمثلا حينما يتحدث ماكبث عن الملك دنكان يقول : « بعد حمى الحياة المجنونة ، ينام هنيئا » وهنا لا نستدعى صورة الموت المرتبطة فى تقاليد الشعر بالنوم ، وانما نستدعى أيضا تلك الشخصية العاطفية التى تصور لنا الحياة على أنها حمى مجنونة يجىء نوم الموت العميق بعدها كنوع من الخلاص والراحة . وهذا التركيز من أهم صفات الصورة الفنية الناجحة فى الشعر . فمثلا عندما يقول « بروفروك » بطل قصيدة اليوت « أغنية حب لألفريد بروفروك » : « لقد قست حياتى بملاعق القهوة » يركز فكرتين فى فكرة واحدة : أولا انه يشارك فى الحياة بقدر ضئيل مثلما يرشف الانسان ، القهوة ، بدلا من أن يعيشها بالعرض كما يقولون ، وثانيا انه يقضى هذه الحياة فى علاقات تقليدية لا تتعدى مطلقا المجاملات الاجتماعية السطحية .

أما الرمز فهو شكل أكثر تعقيدا من أشكال الصور الفنية فمن الممكن أن يوحى الشىء المادى ـ مثل الجسم البشرى ، أو تمثال مكسور ، أو وردة أكلها الدود ـ للشاعر بعدد لا يحصى من الرموز والأفكار ، والعواطف التى تبلور هذه الرموز فى عقل الشاعر ، فيحاول اثارتها فى نفس القارىء بوساطة القصيدة . أو من الجانب الآخر ، قد ترتبط بعض العواطف العميقة فى نفسه ببعض الشواهد المادية . وهذه أبسط صور الرمز ، ولكن بعض الشعراء يستخدمون الرمز بطريقة أكثر تعقيدا حتى يتركوا فى نفوسنا احساسا غامضا بما يمثله الرمز ويترك للقارىء فرصة استيحاء ظلال معان قد لا تنتهى . خذ مثلا قصيدة الشاعر « وليم بليك » المسماة « الوردة المريضة » :

أيتها الوردة ، أنت مريضة
الدودة الخفية
التى تحوم فى الليل
عندما تعوى العاصفة
وجدت طريقها الى مهدك
ذى الفرح الأحمر
وبحبها الأسود الخفى
حطمت فيك الحياة .

هنا لا نجد توازيا بسيطا بين شىء مادى ومعنى عاطفى أو اخلاقى ، ولكننا نحس أن هذه المستويات الثلاثة السابقة موجودة جميعا وفى اللحظة نفسها فى هذه الأبيات التى تولد فينا احساسا بعاطفة غزيرة قوية تكمن وراء هذه الكلمات البسيطة . وعلى الرغم من أن القصيدة تتحدث عن زهرة ودودة الا أن لغة القصيدة تجعلنا نحس أول وهلة أن الشاعر يستخدم الرمز . فالوردة والدودة والموقف الذى يتم بينهما ليست الا دراما داخلية لا علاقة لها بحديقة أزهار تغزوها الديدان .

سمير سرحان



« كانت رمال الشاطىء تتحرك ، تتحرك ، فى حين تندفع صغار السلاحف البحرية الى البحر ، والطيور تحوم ثم تنقض لتهاجمها ، تنقض لتهاجم ! كانت تنقض على صغار السلاحف البحرية تقلبها على ظهورها لتكشف عن بطونها اللدنة ، ثم تنبش هذه البطون وتأكل لحمها . واستنتج « سبستيان » أن جزءا من المائة فى المائة من عددها كان بمقدوره أن يهرب الى البحر » .

ماذا يقصد « تنيسى ويليامز » من وراء ذلك الوصف الذى يسوقه فى المشهد الأول من مسرحيته ؟ وهل هناك علاقة بين هذا وقول « كاترين » وهى تصف مصرع ابن عمها فى المشهد الأخير : « وحينما عدت الى حيث اختفى ابن عمى سبستيان بين هذه الطيور الصغيرة السوداء ، كان ممددا على الأرض ، عاريا ، الى جوار حائط أبيض ، لن تصدقوا هذا ، ان أحدا لن يصدقه ، ولا يستطيع انسان أن يصدقه ، ليس بامكان انسان على وجه الارض أن يصدقه ، وأنا لا ألوم الناس اذا لم يصدقوا ! كانوا قد التهموا « أجزاء من جسمه » ؟

الحقيقة أن المسرحية كلها ، كما قال أحد النقاد ، لا يمكن تصديقها . ولكننا أيضا لا نستطيع انكارها .

المسرحية عبارة عن عدة مشاهد تتتابع فى حتمية رهيبة ، وتنتهى وقد احتبست انفاسنا من التوتر ، ثم نفيق على الصدمة الأخيرة ونحن نهز رءوسنا محاولين ابعاد الصورة برمتها ونفيها .

فى المشهد الأول ـ وان كنا نستعمل كلمة مشهد تجاوزا ـ لأن المسرحية عبارة عن مجموعة متماسكة من المناقشات والمنولوج ، تحاول « فيوليت فينابل » ، وهى سيدة من الجنوب ، اقناع الدكتور « شوجر » باجراء عملية جراحية فى مخ ابنة أخى زوجها « كاترين هولى » وتحاول أن توضح له أسباب ذلك . وبهذا يتطرق الحديث أو الحوار طوال المسرحية الى أحداث تسلسلت فى الماضى ، حتى نصل فى ذلك التسلسل الى القمة . فهى تخبر الطبيب عن اللوثة التى أصابت الفتاة ، ومتى انتابتها ، وكيف أنها اصيبت بها بعد الصدمة التى تلقتها حين مات ابن عمها سبستيان (أى ابن السيدة) .

وعن طريق الأم أيضا تتضح زوايا معينة فى شخصية ولدها سبستيان . كان فى الأربعين من عمره ، متأنقا فى كل شىء ، منظما فى جميع تصرفاته وكان الى ذلك شاعرا . وكان شعره هو حياته وحياته هى شعره ، اذ كان لا يكتب فى العام الا قصيدة واحدة أثناء رحلة الصيف التى كان يقوم بها كل عام بصحبة والدته الى أحد المصايف الراقية .

وتكشف لنا الأم عن السبب المباشر لرغبتها فى اجراء تلك العملية الغريبة . فقد ظلت الفتاة منذ مات سبستيان فجأة فى

الصيف الماضى تردد حكاية غريبة عن موت ابن عمها ، والطريقة التى لقى بها حتفه . والأم من جانبها لا ترى فى ذلك الا محاولة الفتاة لتشويه الجانب الخلقى فى شخصية ولدها .

وفى المشهد الثانى تدخل الفتاة ذاتها ، فى صحبة ممرضة من مستشفى الأمراض العقلية . وتلتقى بالدكتور لحظات قصيرة تحس خلالها بأن فى الأمر شيئا ، وأنه ما جاء الا لاجراء العملية التى سمعت عنها .

وفى المشهد الثالث تحضر والدة كاترين وشقيقها جورج ويحاولان أن يقنعاها بأن تعدل عن قصتها الغريبة ، لا سيما أن اصرارها وتمسكها بهذه القصة سيحرمهم جميعا من مائة الف جنيه أوصى بها سبستيان « لكاترين » و « جورج » مناصفة بينهما .

ويصبح الموقف مستعدا لاستقبال القصة الغريبة التى شوقنا الجميع اليها . وتحت تاثير دواء مخدر يحقنها به الدكتور تأخذ كاترين فى استرجاع أحداث الصيف الماضى . وبالتدريج تبدأ الشخصيات الموجودة ـ ولا أكون مبالغا اذا قلت بما فى ذلك الدكتور ذاته ـ فى الانسحاب الفعلى . تبدأ الفتاة فى سرد القصة لنفسها فى منولوج داخلى يدوم بقية المشهد كله دون أن تنتابنا لحظة واحدة من الملل او السأم . فقد أعدنا الكاتب بما فيه الكفاية لتلقى قصة لا يمكن أن تكون عادية ، ثم ان القصة نفسها تبدو من بين خيوط ذلك الحلم الذى تعيشه الفتاة غريبة مشوقة .

تبدأ القصة بتجربة فاشلة تقوم بها الفتاة ، وتخرج منها شبه محطمة ليلتقطها سبستيان . ويعرض عليها أن تسافر معه هذا الصيف بدلا من فيوليت التى أصيبت بشلل جزئى نتج عنه تقلص الجانب الأيسر من وجهها . وينطلق سبستيان بصحبة ابنة عمه الى جزيرة منعزلة اسمها Cabeza de Lobo ويتصرف الشاعر بطريقة مخالفة تماما لتصرفه فى السنوات السابقة . فهو لا يستطيع ان يكتب قصيدة الصيف كما كان يفعل دائما ، ثم ينزل فى مصيف ينقصه وقار المصايف السابقة . ويرغم ابنة عمه على ارتداء لباس بحر فاضح وتدهش الفتاة فى أول الامر ، ولكنها تكتشف بعد ذلك ان ابن عمها يرغمها على ذلك لتلفت اليه ، لا اليها هى ، أنظار الشبان ، وأنها كانت « تجلب » له الشبان بهذه الطريقة . وتكتشف أيضا أن أمه كانت تقوم بهذا العمل . وحينما جمع حوله العدد الكافى من الشبان والصبية لم يعد فى حاجة لمساعدتها او لمساعدة لباس البحر الشفاف .

ولكن عدد الشبان والصبية ازداد بصورة خطيرة أزعجته وزادت من توتره . الى أن كان أحد الايام حينما تجمهر الصبية الى جوار سياج المطعم الذى كان يتناول فيه غداءه . واخذ الصبية يمطرونه بوابل من الالفاظ البذيئة تكاد ترددها معهم قطع من الصفيح أعدت فيما يشبه الطبول . ويزداد ذعره ، ويغادر المطعم مع كاترين وبدلا من أن يتجه معها ، كما طلبت ، بعيدا عن طريق الصبية بطبولهم المزعجة ، يصعد طريق الجبل عدوا ، والصبية يعدون وراءه . وتصرخ الفتاة عائدة الى الفندق ويصرخ هو قبل أن يلحق به مطاردوه . وحينما تعود كاترين بعد قليل ، تجده ممددا على الارض ، وقد التهم الاطفال أجزاء من جسمه تراها بين أسنانهم .

والى هنا تنتهى المسرحية المقلقة . وقبل أن نناقش الجوانب المختلفة للمسرحية ، ودلالة كل ناحية ومساهمتها فى البناء الكلى ، والرمز وامكانياته ، دعنا أولا نحاول تفهم « القصة » الاساسية ، وأعنى قصة سبستيان ، ذلك الشاعر الغريب .

قد يتساءل قوم : ألم يكن باستطاعة ويليامز ان يزيل جزءا من الغموض الذى يحيط بشخصية بطله لو أنه أفصح عن جوانب أخرى من شخصيته ، أو لو انه ألقى الضوء بصورة أقوى على الجوانب الموجودة فعلا ؟ لقد كان فى استطاعته ان يجلو ذلك الغموض لو أنه أشار مثلا الى سطر أو سطرين من شعره ، فربما وجدنا هناك انعكاسا لانفعال معين يساعدنا فى حيرتنا . والجواب على مثل هذا التساؤل بسيط : ان ما نعرفه عن سبستيان يكفى ليلعب دوره فى مسرحيتنا . فقد قبلنا تحت الحاح الام ، ولا مناص لنا من تصديقها فى هذا القول بأن حياته هى شعره وشعره هو حياته .

ولا نعرف عن سبستيان الا الجانب الذى تعطينا اياه والدته قبل ظهور « كاترين » على خشبة المسرح ، وبعد ظهورها أيضا . والجانب الاخر تكشف لنا عنه الفتاة ذاتها فيما يشبه الحلم الفظيع ، تكشف لنا عن الجانب الآخر من شخصيته بعد أن انفرط « عقد اللؤلؤ » الذى أحاطته به والدته .

ان الصورة التى ترسمها الأم لولدها قبل أن يحل الصيف المعهود ، وأعنى الصيف الذى لقى فيه حتفه ، هى صورة شاب منظم يحاول أن يضفى ذلك الطابع على كل شىء فى حياته .

« فلم تكن فى حياته مصادفات ، كان كل شىء فى حياته وعمله مرسوما منظما . »

وبباب حياته حتى ذلك الصيف يقف حارس أمين ، يضحى بكل شىء ، حتى بالزوج ، فى سبيله . وعندما تهدد الفوضى حياته حينما التحق بالدير البوذى ، تقف الأم الى جانبه ، تاركة زوجها يحتضر ، وتقنعه بالعودة الى حظيرة النظام . وعندما تنتابه لحظات ضعف يعجز معها قلمه أن يختط قصيدة العام التى تعود عليها ، تحوم حوله روح الالهام تطرد عوامل الضعف وأرواح التشتيت ، ثم تشد على يده ، وتسند قلبه حتى ينتهى آخر سطر فى قصيدة الصيف . فهى تقول :

« عندما كان يعتريه الخوف ، وكنت أعرف متى ولماذا لان
يديه كانتا ترتعشان ، وكانت عيناه تتوهان
فى أعماقه ولا تنظران الى ما حوله ، كنت امد يدى عبر
المنضدة وألمس يديه ، ولا انطق بكلمة ، انظر اليه
فقط واستمر فى لمس يديه حتى تكفا عن الارتعاش ،
ثم تنظر عيناه الى ما حوله ، لا الى نفسه ، وفى الصباح
كان يمضى فى كتابة القصيدة ، يمضى فيها حتى نهايتها »

وتحت ذلك الستار الجميل من الترتيب والنظام الذى يغلف حياته يدرك سبستيان منذ البداية وجود عناصر التحطيم والفوضى ، يدرك بما فيه الكفاية لاعدادنا لانطلاق هذه القوى فى المشهد الثالث حتى لا تفاجئنا بلا منطق أو تسلسل حدثى . وهنا يمكن أن نختلف مع الناقد الامريكى الشاب *Benjamin Nelson* مؤلف كتاب : *Tennessee Williams* ففى رأيه ان معرفة سبستيان لنفسه فى آخر المسرحية ، تلك المعرفة التى دفعته الى الاندفاع فى طريق يعرف نهايته ، أضعف أجزاء المسرحية . فهو يقول اننا نعرف الكثير عن شذوذه وانحرافه ، عن حاجته الدائمةلصحبة الشبان والصبية ، واشارته الدائمة للافراد على أنهم أسماء فى قوائم الطعام ، وعن نوبات القلب . نعرف كل هذا ، ولكننا لا نعرف الى أى حد عرف سبستيان نفسه ذلك . وفىاعتقاده أنه كان لابد من احساس سبستيان بانحرافه منذ البداية حتى تكتسب مقاومته ومقاومة أمه معه لهذا الانحلال أهمية حينما تنهار مقاومته أمام قوى الفوضى المخربة بعد ان تنطلق من نطاق النظام والترتيب .

وفى رأيى أنه لو حدث هذا ، اى لو أدرك سبستيان جانب الفساد فى شخصيته منذ البداية ، وظل يقاوم فان تحطيمه فى النهاية يكون نتيجة منطقية لتكدس شحنة المقاومة . ولكن « نيلسون » يرى أن التحطيم فى نهاية المسرحية عملية تضحية وتطهير ، أعد لها المؤلف بالرمز الذى انتشر فى كل جنبات هذا المشهد . اذن فهى عملية تطهير وليست نتيجة لتكدس شحنات المقاومة النفسية . فقراره بالتكفير عن الجوانب الفاسدة فى شخصيته جاء نتيجة لادراكه « فجاة فى الصيف الماضى » لهذه الجوانب .

فجأة في ذلك الصيف يدرك الشاعر ذلك الجانب من شخصيته ، ولا يجد في الامر ما يدفعه لاخفائه عن الناس ، وفجأة يتحقق أن كل قصيدة كتبها قبل هذا الصيف اكذوبة كبرى . ويشرع في كتابة القصيدة الوحيدة الحقيقية في حياته ، والتي لا تستطيع أمه أن تكون مصدر الهامها : قصيدة التضحية القاسية المتوحشة التي علقت بذهنه منذ زيارته لمنطقة « الانكانتادا » ورؤيته الطيور الجارحة وهي تفترس صغار السلاحف البحرية ، والتي يذكره بها الآن منظر هؤلاء الصبية في جزيرة « كابيزا دى لوبو » . لهذا يقرر ان يطهر نفسه . كيف ؟

بأن يسلم نفسه لقسوة الاخرين حتى يموت وقد كفر عن سيئاته .

قد تبدو فكرة التضحية غريبة بعض الشيء . ولكن ويليامز لا يدع لنا مجالا للتردد ازاء ذلك التفسير . ففي ذلك اليوم كان سبستيان يرتدي حلة بيضاء ورباط عنق أبيض . وهو لون الضحية في نقائها . والاطفال السود بطبولهم قساوسة بدائيون يسوقون الضحية الى المذبح الابيض . كان كل شيء في ذلك اليوم أبيض .

وربما لا تكون النهاية ذاتها مقلقة أو مفزعة بقدر ما تفزعنا الاجابة على هذا السؤال : لمن كان يضحي سبستيان بنفسه ؟ أي قوة تقف وراء هذا العالم الذي نتواجد عليه ؟

ونعود الى حيث بدأنا ، الى العلاقة بين الاجزاء المتناثرة في المسرحية . ففي المشهد الاول نرى خلفية المسرح تمثل « دغلا أو غابة ، ترجع الى غابات ما قبل التاريخ الضخمة » . وهناك أيضا الزهرة البرية التي تنصب شباكها للحشرات الضعيفة مثل الذباب . وبعد هذا يصحبنا المؤلف الى « الانكانتادا » : هذه الانكانتادا الرهيبة ، تلك الاكوام من مخلفات البراكين لنرى في الوقت المناسب صغار السلاحف البحرية وهي تفقس ، ونرى هروبها اليائس الى البحر ! لقد كان الساحل الضيق ــ وهو في لون الكافيار ــ في حركة شاملة ، ولكن السماء كانت تتحرك هي الاخرى .. مليئة بالطيور الجارحة وأصواتها . » ثم هناك تلك الصورة الدامية التي ينهي بها ويليامز مسرحيته :

« كانوا قد مزقوا أجزاء من جسمه وأخذوا يلوكونها في أفواههم الصغيرة المتوحشة . لم تعد تسمع هناك نأمة ولم يكن هناك ما يرى سوى سبستيان ، ما تبقى منه ، وكان يشبه باقة كبيرة من الزهور الحمر لفت في ورق أبيض ، وقد مزقت ثم نثرت ، ثم داستها الاقدام على الحائط الابيض اللامع »

ان القسوة والتوحش التي يتحدث عنها المؤلف في بداية المسرحية هي قسوة الزهرة البرية التي تعيش على تحطيم الحشرات الصغيرة ، هي قسوة النبات . وقسوة الطيور الجارحة هي قسوة الحيوان . ثم هناك في النهاية قسوة الانسان وتوحشه في المشهد الاخير وفي اجزاء مختلفة من المسرحية ، فكاترين ترى « أننا جميعا نستخدم بعضنا بعضا . ثم نظن بعد هذا أن ذلك هو الحب . أما الكراهية فهي عجزنا عن استغلال بعضنا بعضا »

والكاتب في ابرازه للتوحش والقسوة على مستويات ثلاثة يؤكد حقيقة هامة يراها الشاعر البطل : وهي أن الله يكشف لنا عن الجانب القاسي في وجهه . وتلك القسوة وهذا التوحش هما اللذان يستسلم لهما سبستيان في النهاية مضحيا بنفسه محاولا أن يعيد لحياته النظام الذي فقده .

والرمز في هذه المسرحية يلعب دورا خطيرا ، فاحساسنا بالاستحالة الواقعية لاحداث المسرحية ، أو بعبارة أخرى ، الصدمة التي نتلقاها مع نهاية المسرحية ، مردها الى حد كبير هو القدرة الايحائية التي يتمتع بها الرمز في المسرحية . فقد نقبل فكرة الشذوذ الجنسي ، كما في « قطة على سطح من الصفيح الساخن » مثلا . ولكننا هنا لا نقف عند مجرد الشذوذ ودوافعه ومبرراته ، بل نخلص الى عالم همجي كبير سماته القسوة والتوحش ، عالم يأكل فيه القوى الضعيف .

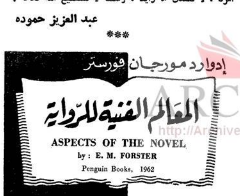
وتلك القدرة الايحائية ذاتها هي التي تجعل من الصعب على القارىء أن يقف عند مجرد القول بأن كاترين صورة أخرى ، بل أنها أدق صورة قدمها ويليامز في أعماله لشقيقته الحبيبة « روز » فنحن لا نقف عندها على هذا الاساس الا لبضع لحظات نستشف فيها الحب الحزين النبيل الذي يحسه ويليامز من آن لآخر نحو شقيقته نزيلة المصحة بعد أن بلغت الخمسين .

وأخيرا ، فالمسرحية تعتبر قمة في البناء الدرامي ، بل ان الغموض الذي ينعاه بعض النقاد على شخصية سبستيان نتيجة منطقية « للابعاد » الذي اتجه ويليامز . فنحن نرى الاحداث من بعد زمني ، تتابع فيما يشبه الحلم . وقد كان هذا في الواقع ضرورة فنية بقدر ما كان من عوامل نجاح المسرحية . فالقصة غريبة والبطل شاذ الشذوذ كله ، والنهاية صدمة كبيرة فكان لابد من أبعادها بقدر الامكان وتصفيتها عن طريق ذلك الحلم ..

ان أحداث المسرحية تتسلسل في تلقائية وحتمية محكمة حتى نصل الى القصيدة الايجابية الوحيدة حينما تنفجر الاحداث كلها في لحظة يتحقق فيها البطل من زيف كل شيء . فيقرر القيام « برحلة التطهير » ليتركنا جميعا في حيرة من أمرنا ، لا نصدق ما رأينا ، ولكننا لا نستطيع منه فكاكا .

عبد العزيز حموده

***



الكتاب الذي نعرضه هنا سلسلة محاضرات القاها الكاتب في احدى كليات جامعة كامبريدج في عام ١٩٢٧ وقد طبعت هذه المحاضرات اول مرة في تلك السنة ثم ظهرت لها طبعات كثيرة كان اخرها التي اصدرتها دار بنجوين هذا العام .

والمؤلف روائي شهير خبر دروب الكتابة القصصية وتمرس بفنونها ومن ثم يعتبر بحق من الثقات ذوي الكلمة المسموعة في عالم القصة والنقد القصصي ، وله روايات قرأها ويقرؤها آلاف القراء في جميع أنحاء العالم ، وليس أدل على ذلك من أن روايته الشهيرة « رحلة بحرية الى الهند (١) » قد وزع منها في سلسلة بنجوين وحدها ٥٦٢ الف نسخة غير الطبعات الأخرى . ونذكر من أعماله الأخرى على سبيل المثال لا الحصر « الرحلة الطويلة(٢) » و «غرفة تطل على منظر(٣)» و « حيث تخاف الملائكة أن تخطر» (٤)

---

(١) *A Passage to India*
(٢) *The Longest Journey*
(٣) *A Room with a view*
(٤) *Where Angels Fear to Tread*

وقد كتب فورستر ايضا مجموعة من القصص القصيرة كما اصدر كتابين عن الاسكندرية بعد زيارة لها اثناء الحرب العالمية الاولى مع الصليب الاحمر .

ويعد نشر كتابه فى سلسلة « بيلكان » وبخاصة انه يعالج النقد بعد خمس وثلاثين عاما من نشره لأول مرة اعترافا من العالم بقيمة هذا الكتاب واهميته كواحد من معالم الطريق فى النقد الروائى .

وقيمة هذا الكتاب مزدوجة فمؤلفه يتناول اولا الطبيعة الفنية للرواية واركانها والوسائل الفنية التى يتوسل بها الكتاب الرائيون ثم يستشهد على ما يقول بمقتطفات من عيون الرواية فى الادب العالمى .

وفى مقدمة الكتاب يستعير فورستر تعريف الكاتب الفرنسى آبل شيفالى للرواية بأنها « عمل قصصى ذو طول معين » (١) ويضيف اليه ان الطول يجب الا يقل عن خمسين الف كلمة لتنطوى تحته مختلف الروايات على جميع عصورها ، ويزيد على ذلك ان الرواية تتأرجح بين قمتين شامختين : قمة التاريخ وقمة الشعر .

والكاتب فى تناوله للرواية لا يتقيد بعصورها ولا بالترتيب الزمنى الذى كتبت فيه ولكنه يتخيل كتاب الرواية الانجليز على جميع عصورهم جالسين فى غرفة واحدة يكتبون رواياتهم فى وقت واحد . ثم يورد فورستر أمثلة من كتاب الرواية الانجليز فيختار روايتين يفصلهما عدد غير قليل من السنين ويوضح اوجه التشابه بين طريقة كل فى الكتابة والروح التى تتخلل الروايتين .

ثم يقسم فورستر المعالم الفنية للرواية الى سبعة معالم : الحكاية والاشخاص والحبكة والتهويم والنبوءة والنمط والايقاع .

ومن رأيه أن الحكاية Story هى أهم معالم الرواية عامة فلا توجد رواية لا تحتوى على حكاية او حكايات وهى تحتفظ للرواية بعنصر التشويق وتنتظمها فى سياق زمنى معين ، والمحك الاساسى للحكاية هو الزمن : هو تلك العبارة التى رددها الانسان الاول منذ الاف السنين والتى ما زال سليلة المتحضر يرددها حتى الان : ثم ماذا بعد ذلك ؟ .. ان كلا منا زوج لشهرزاد يريد ان يعرف ماذا ثم بعد ذلك .. والحكاية عبارة عن احداث مرتبة زمنيا وهى وان كانت أبسط وأحط الأنواع الادبية الا أنها الخاصية الاولى التى تجمع كل .. الروايات »

وبمقارنة الحكاية بالحياة ، اليومية يخلص فورستر الى ان حياة الانسان موزعة بين عاملين : عامل الزمن وعامل القيم . والحكاية تحكى الحياة فى سياق زمنى اما الرواية ان كانت جيدة حقا فهى تشمل قيم الحياة ايضا .

ويستشهد فورستر هنا بالروائى الانجليزى سير والتر سكوت الذى ما زالت له شهرته حتى اليوم وان كانت روايات تفتقر الى العاطفة الفنية ، ويعلل هذه الشهرة بان « سكوت » كان يجيد سرد الحكاية أى أنه جعل القارىء يسأل دائما .ثم ماذا ؟

ويدلل فورستر على أهمية عنصر الزمن بان جيرترود شتين ـ التى حاولت ان تخلص الرواية من هذا الطاغية (الزمن) فى محاولة لها ان تعبر بالرواية عن ـ قيم الحياة وحدها ـ قد فشلت فى ان تخلق شيئا ذا بال « فهى تريد ان تلغى عنصر الحكاية كلية ولكنها لم تستطع ذلك دون ان تلغى الترابط بين الجمل ، بل بين الكلمات ايضا .. فلا يمكننا ابدا ان نتخلص من السياق الزمنى دون ان نفسد كل ما يمكن ان يحل محله ، فالرواية التى تحاول ان تعبر عن القيم وحدها تفشل اذ انها تصبح غير مفهومة على الاطلاق »

---

(١) Abel Chevelly, *Le Roman Anglais de notre temps,* 1921.

ثم ينتقل فورستر الى مناقشة الركن الثانى من أركان الرواية وهو الاشخاص ، ويقارن بين الاشخاص فى الحياة والاشخاص فى الرواية ، وبعبارة أخرى بين الأشخاص فى التاريخ والأشخاص فى الرواية ، فلو ان كاتبا رسم احدى الشخصيات فى روايته كما هى بالضبط فى الحياة فلن تكون هناك رواية بل مجرد نسخة طبق الاصل من الحياة ، فالتاريخ يعالج الاحداث اى ما حدث فعلا اما عمل الكاتب الروائى فهو ان يكشف الحياة الداخلية من مصدرها ، ان يعطينا عن الشخصية ما لا نعرفه والتاريخ يسجل ، اما الفن فيخلق . والناس فى المجتمع لا يعرفون بعضهم بعضا مثلما يعرف القارىء شخصية فى احدى الروايات ، لان الحياة فى المجتمع تقوم على قسط وافر من السرية المتبادلة بين افراد هذا المجتمع ، وللفرد جانبان من الشخصية احدهما يصلح للتاريخ أو للتسجيل والآخر للرواية فكل ما يمكن ملاحظته فى شخص من الاشخاص عن افعاله مثلا وما يمكن ان نستشف منها ، يقع فى نطاق التأريخ اما شخصيته « الروائية » فتشمل عواطفه ، أخلاقه ، فرحه ، حزنه ، وأحاديثه الذاتية التى يمنعه التأدب او الخجل من ذكرها »

ثم يسوق فورستر شخصية مول فلاندرز فى رواية دانيال ديفو التى تحمل اسمها فبالرغم من ان هذه الشخصية أقرب ماتكون الى الحياة لان التفصيلات التى صنع منها ديفو بطلته مشابهة تماما لتفصيلات الحياة ، الا ان الشخصية ككل لا يمكن ان توجد فى الحياة .

ولها يرجع تعذر التعرف على الشخصية الروائية فى الحياة لانها غير واقعية بل لانها واقعية فى سياقها الخاص فى عالمها الذى رسمه الكاتب وهى واقعية لأنها مقنعة وتصبح الشخصية فى الرواية واقعية حين يعرف الكاتب كل شىء عنها « وربما لا يعطينا الكاتب كل الحقائق عن الشخصية التى رسمها ولكنه يعطينا الاحساس بان هذه الشخصية على الرغم من انها لم توضح تماما فانها يمكن ان تتضح . وهذا نوع من الواقعية لا نصادفه فى حياتنا اليومية مطلقا ..

ثم يقسم فورستر الشخصيات فى الرواية الى قسمين : شخصيات مسطحة ، وشخصيات مستديرة ويقصد بالشخصيات المسطحة تلك التى كانوا يسمونها فى القرن السابع عشر « الامزجة » اى التى يمكن ان نلخصها فى جملة واحدة مثلا كشخصية مسز ميكاوبر فى رواية ديكنز « دافيد كوبرفيلد » التى يمكن ان نتعرف عليها او نسترجعها فى اذهاننا حالما نسمع « لن اتخلى ابدا عن مستر ميكابور » اما الشخصية المستديرة فهى تلك التى تستطيع ان تدهشنا باقناع وهذا النوع من الشخصية قابل للتحول فلا يمكن ان نلخصه فى جملة واحدة او ان نسترجعه ببساطة فهى تكون لنفسها عالما خاصا مثل شخصيات « الحرب والسلام » لتولستوى وكل شخصيات ديستوفسكى وبعض من شخصيات مايكل بروست وكذلك مدام بوفارى لفلوبين ثم ينتقل فورستر بعد ذلك الى « وجهة النظر » التى يمكن منها سرد الرواية :

ولا يوافق فورستر على ما يأخذ به الاستاذ بيرسى لابوك (١) كانت « صنعة القصة » من أن على الكاتب أن يلتزم وجهة نظر واحدة طول الرواية ، فاما أن يصف الشخصيات من الخارج كمتفرج متحيز او غير متحيز ، او ان يتخذ موقف المحيط بكل شىء عن شخصيات روايته فيصفهم من الداخل ، أو أن يضع نفسه موضع احدهم ويدعى جهله بدوافع الآخرين .

يعارض فورستر ذلك قائلا انه من الممكن ان يغير الكاتب وجهة نظره كما يشاء ويتنقل من « وجهة » لاخرى ناقلا القارىء معه اذا دعته ضرورة فنية لذلك ويستشهد على حجته « بالحرب

---

(١) Percy Lubbock, *The Haft of Fiction.*

والسلام » لتولستوى حيث يتخذ الكاتب مواقف متغيرة ازاء شخصياته ويضفى هذا التغير حيوية بالغة على القصة اذ يتنقل القارىء معها فى جميع انحاء روسيا .

ثم ينتقل فورستر بعد ذلك الى مناقشة الحبكة فى الرواية plot ويعرفها بأنهـا مثل الحـكاية « احداث مرتبـة فى سياق زمنى » ولكنها تزيد عن الحكاية فى أن العنصر الغلاب فيها هو السببية والمنطق ، فاذا قلنا مثلا « مات الملك ثم ماتت الملكة» فهذه حكاية اما اذا قلنا « مات الملك ثم ماتت الملكة حزنا عليه » فهذه حبكة . فالشرط الاساسى فى الحكاية هو « ثم ماذا ؟ » اما الحبكة فبجانب تركيزها على هذا الشرط الا انها تضيف سؤالا اخرا « ولماذا ؟ »

والحبكة تتطلب قارئا ذكيا ذا ذاكرة معقولة حتى يمكنـه تتبع الاسباب والمسببات والعـلاقات بين شـخصيات الرواية المختلفة ، والغموض ايضا يشكل ركنا هاما من اركان الحبكة ، ولذلك تتطلب الحبكة شيئا اكثر من السلبية التى تتطلبها الحكاية من القارىء فهى تتطلب المشاركة .

ثم يتحدث فورستر عن التهويم والنبـوءة قائلا انه بجانب الحكاية والأشخاص والحبكة فثمة شىء آخر فى الرواية لا يجمع هذه العناصر ولا يمنعها وانما هو اشبه ما يكون بالنـور يتخلل الرواية فى بعض اجزائها ، وهذا النور هو التهويم والنبوءة وهما يتطلبان من القارىء اكثر مما تتطلبه العناصر الاخرى : يتطلبان التكيف مع الرواية .

وفى تعريفـه للتهويم Fantasy يقول فورسـتر انه يتضمن ، ما فوق الطبيعة supernatural ولكن ليس من الضرورى أن يعبر عنه ، واذا عبر عنه فيكون ذلك بتقديم آلة أو شبح او ملاك او وحش او ساحرة فى روايته وان يقوم بتقديم رجال عاديين فى أرض غريبة خرافية ، أو أن تقوم الشخصيات برحلات الى عوالم الزمن مثل الماضى والمستقبل او ان يقوم الكاتب بسياحة فى داخل الشخصية وانفصاماتها ، ثم هناك ايضا المسخ Parsdy او وضع الجاد فى قالب هزلى او ساخر مثـل « يوليسيس » لجيمس جويس .

ويسوق فورستر رواية « سـحر فليكر » للكاتب نورمان ماتسون كمثل للتهويم فى الرواية حيث يجمع ماتسـون عالمى السحر والعالم الواقعى باستخدامه كلمات تصلح لكليهما وبهذا المزج تخرج الرواية حية ومقبولة على مابها من لا معقولية

ويستعرض فورستر رواية « يوليسيس » لجويس معلقا بان جويس قد استعان بأوديسة هوميرس كى يلطخ العالم الذى نعيش فيه وقد قلب عالم القيم ، البطولية الاغريقى الى عالم قـذر موحل سفلى ، مستخدما الاسطورة لخلق اشـخاص روايته « حيث تتدافع الاساطير وتمتلىء السماء والارض بحياة سـفلية ، حيث تذوب الشخصيات ويتبذل الجنسان بما فى ذلك مستربلوم البطل ، فى قصف سفلى خال من الفرح »

اما عن النبوءة فلا يستخدم فورستر هذه الكلمة بمعنـاها السطحى أى رؤية الغيب أو كشف الحجاب ولكن بمعنى نغمة فى صوت الكاتب تتخلل روايته ، انشودة ربما تغنى الكاتب فيها باحد الاديان أو بتقديس العواطف من حب وكره .

كما عند د.هـ.لورانس مثلا ، ثم يقارن فورستر جزئين من « آدم بيد » للكاتبة الانجليزية جورج اليوت «والاخوة كارامازوف» للكاتب الروسى ديستوفسكى . وفى المنظر الذى ينقله فورستر من « آدم بيد » نجد هيتى سوريل فى السجن بعد أن قبض عليهـا بتهمة قتل ابنها الذى حملته سفاحا وقد جاءت الواعظة « دينـا موريس » لتحدثها بان الله معها وتساعد على تعميق احساسها بانها خاطئة

اما فى المنظر الذى يستشهد به فورستر من ديستوفسكى فهو منظر ميتيا فى السجن بعد ان اتهم بقتل ابيه ، ويحلم ميتيـا حلما يفجر طاقات الحب والشفقة التى حبستها الظروف من قبل فى نفسه ، ثم يصحو ليجد أحدهم قد وضع وسادة لينة تحت رأسه وتؤثر فيه هذه العلامة الطيبـة مؤكدة حلمه عن الحب والشفقة والعالم الجميل الخالى من البؤس والفقر فيقول لمن حوله « لقد رأيت حلما رائعا أيها السادة »

وفى مقارنته للنصين يفرق فورستر بين صوت جورج اليـوت وصوت ديستوفسكى بان اليوت كانت تتكلم بصوت الواعظـة ، المبشرة ، أما ديستوفسكى فكان صوته صوت النبى أو الـكاتب صاحب النبوءة وذلك لأن اليوت رغم أنها غالبا ما تعمم الا ان ما يحدث لهيتى محدد بها فحسب .

اما شخصية ميتيا فتمتد وتمتد حتى تشمل الناس اجمعين ثم يسوق فورستر مثلا آخر عن النبوءة فى الرواية مختارا هذه المرة رواية .. « مولى ديك » لهيرمان يلفيل التى يتخللها صوت الكاتب فى أنشودة أبدية ، واذا حاولت أن تخـرج من الرواية بشىء محدد او بفكرة عامة فليس هناك الا فكرة الصراع وليكن بين الخير والشر بين الانسان والطبيعة ، بين الشر والشر فهذا لا يهم فقيمة الرواية فى الانشودة التى تتصاعد منها ويسـوق فورستر مثلا ثالثا « مرتفعات ويذرنج » لاميلى برونتى قائـلا ان عواطف ابطال الرواية لا تسكنهم من الداخل مثل باقى ابطـال الروايات وانما تحيط بهم وتطاردهم كالرعد الذى نسمعه طول الرواية أو صوت الريح التى تصفر فى الخارج كنداء خفى لأن هيثكليف وكاترين قد فجرا عواطفهما حتى ملأت هـذه العواطف المنزل والأحراش التى تحيط به .

ثم يتحدث فورسـتر بعـد ذلك عن النمط pattern والايقـاع rhythm, فى الـرواية قائلا بأن هـذين العنصرين يعتمدان أساسا على الحبكة والسياق الزمنى للأحداث ويقصد بهما الشكل العام للرواية ويتأمل فورستر فى نهاية كتابه مستقبل الرواية وهل تتطور ام تقف مكانها وهل هناك ما يسمى « التطور » فى الرواية اصلا ، ويخلص الى انه ربما تتغير الرواية وتطمس معالمها الحالية لكى تأخذ مكانها معالم جديدة ولكن ذلك لن يكون مرجعه أن المرآة (الرواية) قد تغيرت ولكن لأن ما تعكسه المرآة (الحياة) قد تغير .

وقد كتب الكاتب الروائى الانجليزى ارنولدبينيت عن هـذا الكتاب قائلا : « استطيع القول بأننى لم اصادف فى حياتى مثـل هذه الفطنة فى النقد الادبى وباستطاعتى ان استشهد بعشرات من الامثلة الممتازة »

فاروق عبد الوهاب

***

اندرو هـ. رايت

روايات جين أوستن
دراسة فى البناء

JANE AUSTEN'S NOVELS, A STUDY IN STRUCTURE
by : ANDREW H. WRIGHT
A Peregrine Book, 1962

ظهرت الطبعة الاولى لهذا الكتاب سنة ١٩٥٣ ، ثم أصدرت له دار بنجوين طبعة جديدة هذا العام فى مجموعة جديدة تصـدر تحت اسم « كتب بريجـرين » واندرو رايت مؤلف الـكتاب

استاذ مساعد للادب الانجليزى بجامعة أوهيو ، وقد أشار فى العنوان الى أن الكتاب دراسة فى البناء الروائى تمييزا له عما يثقل رفوف المكتبات من لغو لا يغنى القارىء فتيلا فى تفهم فن القصة ، فمن الحقائق المؤسفة أن نقد القصة يكاد يكون أكثر أنواع النقد تأخرا ، على كثرة ما نشر فى هذا الميدان فطبيعة هذا الفن تتيح للكاتب - اذا اراد - أن يكتب كثيرا بدون أن يضيف جديدا الى فهم القارىء للقصة كبناء فنى ذى مقومات خاصة ، وما أسهل أن يحدثنا عن الكاتب وعاداته الخاصة ، أو عن الظروف التاريخية والاجتماعية التى تكمن وراء القصة ، وما أسهل أن يفيض فى شرح الشخصيات وخصائصها المميزة ، أو فى التعبير عن اعجابه الفائق بالقصة أو نفوره الشديد منها بدون أن يعنى بتوضيح أسباب هذا الاعجاب أو النفور ودواعيه وكلها معلومات قد تكون قيمة فى حد ذاتها وان كانت لا تفيد القارىء كثيرا فى ادراك القيمة الفنية للقصة أو الصفات التى تميز فن قصاص بالذات ، وكثيرا ما عبر الروائيون عن يأسهم من أن يجدوا الناقد الذى يتفهم أعمالهم القصصية على الوجه الصحيح ، اى كبناء فنى ينمو فى يد الكاتب من أحجار منفصلة تكون فى النهاية أثرا أدبيا a literary monument صيغ بحذق « معمارى » فهذا هنرى جيمس (١٨٤٣ - ١٩١٦) صاحب تعبير « الاثر الادبى » والتشبيهات المستخلصة من فن المعمار يقول فى مقدمة لاحدى قصصه : من الحقائق المعروفة للروائيين فى محنتهم (**الخلق أم النقد ؟**) أن بعض عناصر العمل تتصل بالجوهر وبعضها بالشكل ، فكما أن عددا من الشخصيات ، وضروبا من التصرف فى مادة القصة تتصل اتصالا مباشرا بالموضوع Subject فان البعض الاخر لا يمت له بصلة مباشرة ، بل ينتمى فى الواقع الى المعالجة ، وقلما يجد الكاتب من يقدر هذا الفرق لان ذلك لا يتأتى الا بالنقد المبنى على حسن الادراك مما لا يتوفر كثيرا فى هذا العالم (**ولعله يأمل أن يجده فى العالم الاخر ؟**)

ويحذر هنرى جيمس غيره من كتاب القصة من الطمع فى أن يأخذوا من القراء أكثر من مجرد الانتباه الى القصة كما تروى ، أما القراءة المتمعنة التى تستشف عناصر البناء فيها فشىء بعيد المنال ، فاذا صادفتهم يوما فليفرحوا بها كهبة من القارىء ومنحة يقبضونها شاكرين ولكن ليس لهم أن يتوقعوه دوما !

وقد شهد القرن العشرون اتجاهات جديدة فى النقد ، تركز جل اهتمامها على نص العمل الادبى ، واتضحت فائدة هذه المدرسة على وجه الخصوص فى ميدان نقد الشعر ، على مايتهم به أصحابها من شطط ومغالاة فى بعض الاحيان ، وقد تأثر بعض الباحثين فى فنون القصة بهذا الاتجاه الجديد ، الا أن جهودهم فى هذا الميدان مازالت ضئيلة لاتزيد على عدد قليل من الدراسات الكاملة الى جانب بعض البحوث المنشورة فى مجلات أمريكية متفرقة .

والكتاب الذى بين أيدينا محاولة متواضعة فى هذا الاتجاه والكاتب محظوظ أو قل أريب فى اختياره لموضوع كتابه ، فجين أوستن (١٧٧٥ - ١٨١٧) من كتاب القصة القلائل الذين لم يعودوا محل خلاف كبير، فقد أضافت الى تراث الرواية فى الادب الانجليزى ست قصص كاملة (١) كلها مثال للعمل القصصى المتقن ، وكلها مليئة بالفكاهة والسخرية الذكية ، لا تشوبها مبالغة أو تهويل مما يجعل فنها أثيرا لدى نقاد القرن العشرين ، كما كانت مثالا للفنان الواعى بحدود قدراته لا يتبذل بالخوض فيما لا يفقه .

كان أبوها قسيسا ميسور الحال كثير الابناء ، من مقاطعة هامبشير فى الريف الانجليزى ، وقد تلقت من التعليم ما أتيح لبنات طبقتها ، فالحقت هى وأختها كاسندرا بمدرسة داخلية للبنات قضت فيها ثلاث أو أربع سنوات ، ثم غادرتها فى العاشرة من عمرها لتتم تعليمها فى البيت ، وكان أبوها مثقفا بحكم مهنته فلم تنقصها موارد القراءة ، فكانت واسعة الاطلاع فى تراث الادب الانجليزى ، كما قرأت فى الفرنسية وقليلا من الايطالية ، وان كانت حريصة على اخفاء سعة اطلاعها حتى لاتتهم بالتحذلق بل كانت تدعى أنها « تجهل كيف جرؤت على أن تصبح كاتبة ! »

وكانت جين أوستن فى شبابها فتاة مرحة تجيد الرقص والعزف ، قضت حياتها فيما يشغل بنات طبقتها من مشاغل اجتماعية محددة فى نطاق الاسرة والجيران ولم تغادر مسقط رأسها الا للمدرسة الداخلية وزيارات قليلة لبيوت الاقرباء ، وبعض زيارات للعاصمة أو لمدينة باث أو غيرها من مدن الرياضة أو الاستشفاء القريبة منها ، وكانت لماحة الذكاء ، حاضرة البديهة سريعة النكتة ، ظهرت موهبتها فى الكتابة مبكرا (فى السابعة عشرة) ، وصقلتها بكتابة الرسائل المطولة لشقيقتها وقريباتها ، ورفض لها الناشرون قصة أو قصتين ، ثم اشترى أحدهم احدى قصصها بعشرة جنيهات ولم ينشرها ، فردت له ثمنها واسترجعتها منه ، وكانت دائبة النشاط تراجع ما كتبته وتعيد كتابته ، أو تعيد صياغة القصة من جديد ، نشرت لها قصة للمرة الاولى سنة ١٨١٣ اى قبل وفاتها بأربعة أعوام ، كما نشرت لها قصتان للمرة الأولى بعد وفاتها بعام ، فهى لم تجن ثمرة انتاجها من شهرة أو ثروة فقد عاجلها المرض ولما تتجاوز الاربعين من عمرها ، وتدهورت صحتها سريعا حتى وافاها الاجل فى يولية سنة ١٨١٧ اى وهى فى الثانية والاربعين من عمرها .

عاصرت جين أوستن الثورة الفرنسية ، وحروب نابليون والقلاقل التى انتابت انجلترا نتيجة للانقلاب الصناعى ، وحركات الاحياء الدينى التى نشطت فى ذلك الوقت ، ولكنها لم تضمن قصصها شيئا من ذلك كله ، بل اقتصرت كما قالت فى رسالة لها على «ثلاث أو أربع عائلات فى قرية بالريف» ، وجعلت من أفرادها مادة غنية لكل ما كتبت من قصص ! وقد وجدت فى هذه المادة ما يكفيها وزيادة ، لخلق عالم مصغر حقيقى ، يقوم على نفس الاسس التى يقوم عليها العالم الواسع ، وتحرك أفراده نفس الدوافع ونفس القوى ، عالم ملىء بشخصيات حية نابضة، تتميز بصفات تخرج بها عن نطاق المكان والزمان الذى كتبت فيه القصة ، وتجعل لها قيمة انسانية ثابتة ، وقد تعلمت جين أوستن أصول النقد الساخر على أساطينه من كتاب القرن الثامن عشر الذين يظهر أثرهم واضحا فى قصصها ، الا أنها صبغت سخريتها بما يناسب سيدة فى مرحها واعتدال مزاجها وميلها الى الاحزان فى كل تصرفاتها كانت ترى الدنيا حولها مليئة بالاغبياء والادعياء والمنافقين ، ولكن لا يخلو الامر من قلة من الافراد العقلاء الاذكياء يجدون فى جيرانهم الاغبياء مادة للتفكه بل موضوعا للعظة أحيانا .

وعاصرت جين أوستن الحركة الرومانسية فى أوجها ولكنها لم تتأثر بها ، ولشد ماسخرت فى قصصها من التهاويل التى كانت سائدة فى عصرها باسم الرومانس القوطى أو قصص الرعب (١) سخرت من مبالغة الكتاب ومن بلاهة القارئات الغريرات من أمثال كاترين بطلة قصتها « دير نورثانجر » التى أفسدت هذه القراءات عقلها حتى أضحت لا تفتح صوانا مغلقا الا ويخفق قلبها خشية

---

(١) بيت مانسفيلد بارك *Mansfield Park* الكبرياء والتحيز *Pride & Prejudice* ايما *Emma* العقل والحساسية *Sense & Sensibility* الاقناع *Persuasion* دير نورثانجر *Northanger Abbey*

(١) *Gothic Romance or novel of Terror*

ظاهرة أدبية اجتاحت ميدان القصة ابان الحركة الرومانسية، وبرزت فى هذا الميدان قصصية تدعى آن رادكليف خصتها جين أوستن بكثير من سخريتها .

أن تقع عينها على هيكل عظمى لميت تعفن لحمه ، أو حزمة من الرسائل الصفراء مطموسة الحروف من القدم !

وسخرت جين كذلك من غرام القارئات بالشعر الرومانسى ، لا باعتباره كلاما جميلا يقرأ ، بل مثالا يحتذى فى تنظيم حياة الافراد ، وتمثلت سخريتها فى شخصية الفتاة الرومانتيكية ماريان فى قصة « العقل والحساسية » ، وهى فتاة جميلة ذات مشاعر ملتهبة أغرمت بقراءة الشعر حتى أخذت تبحث عن فتى لاحلامها تنطبق عليه أوصاف أبطال القصائد ، فتصدمها التجربة بالحقيقة المرة التى يسوقها العقلاء فى كل زمان ومكان والتى تتلخص فى أن ليس كل ما يلمع ذهبا .

من هذا يتضح أن قصص جين أوستن ظاهرة أدبية من نوع فريد ، فقد كان انتاجها مستقلا عن التيار الادبى المعاصر لها ، كما لايمكن اعتباره امتدادا للقرن الثامن عشر لان قصصها تمتاز بتقدم واضح فى الصنعة وتخلو من عناصر كثيرة مما يميز أدب ذلك القرن ، ولعل مركز جين أوستن المتفرد يفسر لنا لماذا لا تعدم قصصها معجبين فى كل عصر ، فهى من الكتاب القلائل الذين لم تتأثر شهرتهم بتغير الذوق الادبى السائد .

وقد أورد الاستاذ أندرو رايت مقتطفات من آراء بعض الكتاب فى قصص جين أوستن ، نستخلص منها أن كثيرا من الكتاب الرومانسيين كانوا يكنون لها اعجابا زائدا ، ولعل أشهر هذه الاراء واهمها ماكتبه عنها سير والتر سكوت الشاعر الرومانسى الشهير وصاحب القصص التاريخية المليئة بالحروب والمغامرات اذ يقول :

« قرأت للمرة الثالثة على الاقل رواية مس أوستن البديعة « الكبرياء والتحيز » . ان لهذه الشابة موهبة فذة فى وصف التعقيدات والمشاعر والشخصيات فى الحياة العادية ، لم أرلها مثيلا ، ان الكتابة عن المغامرات والعواطف الضخمة مسألة سهلة وهذا ما أجيده كما يجيده غيرى ، ولكن من منا أوتى هذه اللمسات الخفيفة التى تبعث الحياة فى العادى من الاشياء والاشخاص فتحيلها شيقة ممتعة ، تحمل فى جنباتها الصدق فى الوصف والعاطفة ، فوا أسفاه أن قضت هذه المخلوقة الموهوبة هكذا مبكرا ! »

وروت سارة كوليريدج أن أباها كان شديد الاعجاب بقصص جين أوستن ، وكان صديقه الشاعر روبرت سوذى يشاركه هذا الاعجاب ، أما وردزورث فكان يتهمها بقصور الخيال، ووضعها ماكولى فى الصف الثانى بعد شكسبير ، أما الروائية شارلوت برونتى (مؤلفة رواية جين اير) فكانت لا تكف عن اظهار ازدرائها لقصص جين أوستن قائلة :

« ان ما يعنيها من الانسان ليس القلب ، بل العينان والشفتان واليدان والقدمان »

وليس من المستغرب أن تنفر شارلوت برونتى من فن جين أوستن الذى يمتاز بالاتزان الكلاسيكى واللمسات الخفيفة الحاذقة ، وهى الكاتبة الرومانسية التى عنيت بتصوير العواطف الملتهبة من ظلم وكراهية ، وكشف الظلم الواقع على شخصياتها الثائرة .

ويخلص الكاتب من استعراضه لهذه المقتطفات بنتيجة معينة وهى أن غالبية من تملكتهم الحيرة أو النفور الواضح ازاء أعمال جين أوستن لم يقدروا اصرارها الشديد على ذلك التحديد الذى التزمت به فى انتخابها لمادتها ، فعلى ضيق المجال الذى اختارته لشخصياتها ، (وكثيرا ما شبهت نفسها برسام المينياتور miniature) لم تستغل كل امكانياته ، فلم تدخل فى قصصها عنصرا من عناصر المأساة أو شيئا من العواطف الجياشة أو التغيرات المفاجئة، وكلها قد تدخل فى نطاق حياة « ثلاث أو أربع عائلات فى الريف » (انظر « مرتفعات وذرنج » لاميلى برونتى مثلا) بل اقتصرت على الاعتدال فى كل شىء، شخصياتها

من أوساط الناس ، والاحداث التى تنتاب حياتهم لا مبالغة فيها ولا تهويل ، وعواطفهم كما تحكيها الكاتبة لا تظهر الا مضبوطة ، وسطا بين الحرارة والتحفظ ، وزد على ذلك أنه ليس فى القصص الست منظر غرامى واحد ، على كثرة العلاقات التى تنتهى بزيجات سعيدة أو قل راضية ، فكانت جين اوستن اذا بلغ المحبان موقف المكاشفة والنجوى ، تسدل الستار كمن يسحب القارىء بعيدا عن خلوة الحبيبين ، ثم تلخص له الموقف فى جملة أو جملتين ، أما الشر فموجود أيضا فى عالم هذه الكاتبة ، ولكن الاعمال الشريرة أو الفاضحة ترتكب بعيدا عن مسرح الاحداث ، ويصلنا نبؤها مخففا وان كان أثرها فى حياة الافراد لا يمكن تخفيفه ، وكذلك الفقر موجود ولكنه هو الاخر خارج خشبة المسرح ، وان كانت العوامل الاقتصادية فى اى موقف بارزة مهيمنة ، حتى ذهب بعض النقاد الى أن جين أوستن كانت ماركسية قبل ماركس الذى قال ان الاقتصاد محرك التاريخ ، والحقيقة التى يؤكدها المؤلف هنا ويعرفها قراء جين اوستن عموما هى أن هذا التحرج دليل على النضج الفنى لا على العجز

ويفرد الكاتب بابا مفصلا لتحليل طريقة جين أوستن فى سرد القصة ، فهى تسرد قصصها بضمير الغائب ولكنها تختار شخصية، ـ هى البطلة فى الغالب ـ لتجعلها فى مركز الصدارة فى القصة وتروى الاحداث من خلال نظرتها هى ، على أنها لا تلتزم هذا الموقف فى جميع المواضع ، بل نراها تغير موضع الراوى احيانا وبالتالى تغير الزاوية التى تروى منها الاحداث ، مما يتيح للقارىء نظرة أعم واشمل من نظرة البطلة نفسها ، ويحصى الكاتب ستة أنواع من هذا التغيير فى طريقة السرد ، وكلها فى حدود الرواية بضمير الغائب ، منها السرد الموضوعى ، والتعليق المباشر والتعليق غير المباشر ، والطريقة الدرامية آى من خلال الحوار الذى يفصح عن مدلول المنظر بدون تدخل من الراوى ، وغير ذلك مما لا يمكن تفصيله بدون أمثلة مسهبة من قصص جين أوستن نفسها .

وفى فصل آخر يحلل الكاتب خطتها فى انتخاب الشخصيات ، وهندستها للعلاقات المتشابكة بينها ، فالبطلة دائما تمثل مركز الصدارة ، وبطلاتها متشابهات ولكنهن مختلفات أيضا ، وكلهن فتيات من نفس طبقة المؤلفة تتراوح أعمارهن بين الثامنة عشرة والثامنة والعشرين ، جميلات ذكيات يمتزن بدرجة من الحكمة اكبر قليلا مما أتيح لجاراتهن (فالبطلة قبيحة الخلقة جميلة الخلق من صنع جيل لاحق على جيل جين أوستن) . ويحف بالبطلة عدد من الشخصيات النسائية تلعب كل منهن دورها بالمقارنة أو المقابلة مع شخصية البطلة ، أما شخصيات الرجال فتحتل مركزا ثانويا ، وفى كل قصة بطل يمتاز هو أيضا بدرجة من الحكمة أعلى مما أتيح لنظرائه فى القصة على الاقل ، وفى مقابل البطل نرى شخصية الشاب الوسيم الذى يخدع مظهره كما تخدع لباقته الفتيات الغريرات ، وهو ليس نذلا شريرا بالمعنى التقليدى ، ولكنه على أية حال يؤدى وظيفة متعلقة باظهار الصفات الطيبة الاصيلة فى البطل ، كما يقوم بدور للحيلولة بين البطلة والرجل المناسب ولو الى حين .

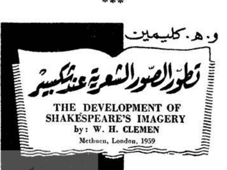
على أن أهم مايضيفه الكتاب الى دراسة قصص جين أوستن، ذلك الفصل القصير عن الاسلوب وفيه يستخدم الكاتب منهج التحليل اللفظى لاسلوب جين أوستن ويخرج بعدد من النتائج القيمة ، أولها خلو أسلوبها من التشبيهات ، بل انها تذهب الى أبعد من ذلك فتنطق شخصياتها السخيفة بكثير من الاستعارات والتشبيهات بقصد السخرية من هذا الأسلوب .

ولما كانت السخرية irony (وهى كلمة تصعب ترجمتها بدقة الى العربية لانها تعنى الى جانب السخرية والتهكم ، المفارقة واظهار التناقض ، ولا تقتصر على الاسلوب بل تتعداه الى طريقة ترتيب الحوادث الخ) هى الصفة الغالبة على أسلوب جين أوستن ، فقد عنى الكاتب بتحليل أنواعها المختلفة التى استخدمتها فى أسلوبها .

واذا كان هذا الكتاب لا يضيف كثيرا الى معلومات من توفروا على دراسة قصص جين أوستن واستمتعوا بقراءتها مثنى وثلاث فان فائدته للمبتدىء لاتنكر ، فهو خير مرشد يدله على مواطن الابداع فى هذه القصص ، كما أنه يساعد القارىء الذى لم يشرع بعد فى قراءتها بكثير من الاقتباس ومزيد من الشرح ، ومع ذلك فالكاتب لا يملك الا أن يختم كتابه بدعوة القارىء الى الرجوع الى قراءة القصص نفسها لانه ما من عمل نقدى يمكن أن يوفيها حقها بدون آلاف الصفحات من الشرح والتحليل والاقتباس ..

الدكتورة فاطمة موسى

***



مؤلف هذا الكتاب هو الدكتور و. هـ. كليمين أستاذ الأدب الانجليزى بجامعة ميونيخ ، وقد وضعه أول الامر عام ١٩٣٦ باللغة الألمانية ، ولكنه لم يحظ بالاهتمام اللائق به فى الدوائر الأدبية الا حين ترجمه مؤلفه الى الانجليزية وراجعه وأضاف اليه فصولا جديدة أكملت صورته النهائية عام ١٩٥٩ . ويعتبر هذا الكتاب أول دراسة مستفيضة للصور الشعرية عند شيكسبير باعتبارها عنصرا أساسيا من عناصر الفن الدرامى وتطوره عند الشاعر الكبير . وهو يختلف اختلافا جذريا عن سواه من الكتب التى تعالج الصور الشعرية لأنه لا يفصلها عن النص أو السياق أو شخصيات المسرحية أو البناء العام لها وانما يدرسها وهى « حية » فى تربتها الطبيعية التى أنبتتها ويدرس علاقتها بهذه التربة ، وبالجو الذى ترعرعت فيه وينتهى من ذلك الى نتائج بالغة الخطورة .

فى هذا الاطار يبدأ الدكتور كليمين فى دراسته للتطور العام لفن شيكسبير وكيف أسهمت الصور الشعرية فى هذا التطور ـ كيف أثرت فيه وتأثرت به ، وكيف سارت مراحله وئيدة الخطى فى البداية ثم أسرعت نحو النضج والاكتمال فى آخر ما أبدعه الشاعر . وهو يقول لنا ان اى شخص يتجشم عناء مقارنة الصور الفنية فى مسرحية « أنطونيو وكليوباتره » على سبيل المثال بالصور الفنية فى مسرحية « هنرى السادس » أو « السيدان من فيرونا » سوف يهوله الفرق الشاسع بين هذه وتلك . وسوف يحمله ذلك التباين الكبير على الاعتقاد بانه لا توجد ثمة علاقة أو فترة انتقال بين هذين الأسلوبين . ولكننا اذا أنعمنا النظر فى مسرحيات شيكسبير جميعها ، وفحصنا كل مسرحية حسب سياقها التاريخى لرأينا جليا أن فن الصور فى مآسيه لم ينشأ طفرة ، وانما سبقه اعداد تدريجى استغرق زمنا طويلا ، فان شيكسبير لم يكتشف امكانيات هذا الفن فى العمل الدرامى الا بعد ممارسة مضنية وتجارب لا حصر لها ، فالوظائف التى تقوم بها الاستعارة فى البداية قليلة وبسيطة ، أما فى مآسيه الأخيرة فوظائفها تتنوع وتلعب أدوارا حاسمة فى رسم الأشخاص والتعبير عن موضوعاته الدرامية ، بل ان الصورة الفنية تصبح أحب وسائل التعبير لديه فى آخر مؤلفاته . وهذا التطور المذهل الفريد للصور الشعرية ليس مألوفا عند سواه من الشعراء .. ومن ثم يحدد الكتاب هدفه : وهو دراسة هذا التطور فى مراحله المنفصلة وأشكاله المستقلة، واظهار علاقته بالتطور العام لفن شيكسبير .

ولكن ـ كيف نقوم بهذه الدراسة ؟ أى ما هو المنهج الذى اتبعه المؤلف فى دراسة هذا التطور ؟ ويجيبنا الدكتور كليمين قائلا اننا لكى نخرج بفكرة عامة عن الفن الدرامى ، يجب علينا أن نقارن المشاهد والمواقف المتشابهة فى المسرحيات المختلفة بعضها ببعض ، ونبحث طريقة شيكسبير فى بناء العقدة ، وكيف يرسم شخصيات رجاله ونسائه ، كيف يصف الطبيعة ، وكيف يعرض أحد الأحداث ، ونفحص طريقة اعداده لأزمة معينة ، وطريقة حله للصراع ، كما ينبغى أن ندرس الاختلاف الذى يطرأ على هذه جميعا منذ أولى مسرحياته حتى آخر ما كتب . ولكننا فى هذه الدراسة التفصيلية لكل جانب من جوانب فنه الدرامى يجب ألا نعزل أيا منها عن العمل الفنى المتكامل ، ويجب الا يغيب عن ذهننا لحظة واحدة أن المسرحية كائن حى ، تعتمد صحة أعضائه وسلامتها على صحته هو وسلامته ، فاذا بترنا أحد هذه الأعضاء ، استحال علينا أن ندرك العلاقة بينه وبين سائر أعضاء الجسد ، وأصبح فى انعزاله مشوها لا ينم عن شىء ، وان ثم فانما يزج بنا فى أخطاء جسيمة تحجب عنا الرؤية الصائبة .

والدكتور كليمين بهذا يهاجم منهج الدكتورة كارولين سبيرجون فى كتابها عن الصور الشعرية عند شكسبير هجوما صريحا ، ويسخر من منهج الاحصاء الذى اتبعته فى كتابها قائلا : « من الأمور الغريبة أن جهودنا النقدية لا ترتوى الا اذا نجحنا فى تصنيف المادة الأدبية وتبويبها ، فنظن أننا قد أصبنا الهدف ما دمنا قد قسمنا الظواهر الادبية وفصلناها ثم أعدنا تقسيمها الى فروع أدق وأضيق نطاقا ، وجعلنا منها أبوابا تشبه الأعشاش فى أبراج الحمام ، وألصقنا على كل باب بطاقة بالاسم والعنوان ! ولكن هذا بطبيعة الحال يدمر احساسنا النابض بوحدة العمل الشعرى وتنوع ظلاله وثراء أصباغه ، مثلما نشهد فى أسلوب شيكسبير الذى لا يجارى فى تنوعه ومرونته . والمصدر الأساسى للخطأ اذن هو « منهج الاحصاء » الذى يرحب به قوم ويدافعون عنه .

« ان الاحصاءات توهمنا أن المادة المبوبة تحت أحد البطاقات، مادة من نوع واحد ، متساوية فى دلالتها . فاذا انتهينا مثلا من احصاء فى مسرحية ما الى أن ثمة ثلاث « صور للبحر » تقابلها ثمانى « استعارات عن الحدائق » وجدنا بين أيدينا احصاء قد يضللنا بدلا من أن يفيدنا ، اذ ربما كانت صور البحر صورا سائدة شاملة ، وربما كان موقعها فى المسرحية وعلاقتها بالشخصيات التى نطقت بها سببا فى أن تميل كفة الموازنة الى جانبها رغم قلة عددها ». وينتهى الدكتور كليمين من ذلك الى أن منهج الاحصاء بصفة عامة منهج مضلل ولا يمكن أن يحرز نتائج مرضية فى الدراسات الأدبية . ولكنه مع ذلك يلتمس الأعذار للدكتورة كارولين سبيرجون لأن هدفها « لم يكن دراسة فن شيكسبير ، بل دراسة شخصيته وحواسه وذوقه واهتماماته » . ويمضى قائلا « وهنا يكمن الاختلاف بين كتابها وهذا الكتاب . لقد شغلت أولا وقبل كل شىء بمضمون الصور ، أما هذا الكتاب فيهتم بشكل الصور وعلاقتها بالسياق الذى وردت فيه الى جانب دراسة وظائفها المختلفة وتطورها مع فن شيكسبير » .

ويمضى الدكتور كليمين فى تحديد منهجه فيقول انه لكى يتجنب أضرار فصل الصور عن السياق ، بدأ فى تحديد « جو » الصورة بأن طرح الأسئلة التالية : ما صلة الصورة الفنية أو

الاستعارة بتسلسل الفكرة ؟ كيف تلائم الصورة سياق النص ؟ هل هناك مقاييس تمكننا من التمييز بين ألوان العلاقة بين الصورة وسياقها ؟ ثم تساءل بعد ذلك : هل يؤثر شكل الحديث الدرامى ــ مونولوجا كان او حوارا ــ على طبيعة الصورة ؟ ما هى الدوافع الخاصة التى تؤدى الى خلق الصور فى المسرحيات ؟ وهل هناك مواقف معينة تتطلب التعبير بالصور ؟ وما علاقة الصور بهذه جميعا ؟

والخطوة التالية التى اتبعها هى بحث العلاقة بين طبيعة الشخصيات التى يرسمها شيكسبير وبين الصور الفنية التى يستخدمها ، والتساؤل عما اذا كانت ثمة شخصيات تتميز باللجوء الى الصور فى التعبير بصفة خاصة ، ويتعرض لسمة من سمات المسرحية تستتبع أحكاما معينة ، وهى اعتماد المسرحية على المدى الزمنى فى أحداثها . يقول الدكتور كليمين « اننا نستطيع فهم قصيدة غنائية مثلا ــ أو لوحة فنية أو تمثال محكم الصنع ــ فى لمحة واحدة ، أو « مباشرة » ، أما الدراما فلا نفهمها الا عن طريق سلسلة من الانطباعات « المتتابعة » . فالحدث فى الدراما يعتمد على عنصر الزمن .. أى عن طريق « الكشف المتوالى » عن طبيعة الشخصيات وصراعها وهكذا . كما أن نسيج الدراما ذو خيوط متشابكة لا يتم التحامها الا عن طريق العلاقات الداخلية التى ما تفتأ تتقابل وتتعقد على مدى « فترة زمنية » معينة . وهكذا نجد الكاتب المسرحى الناجح يمهد تمهيدا كافيا لمشاهده وشخصياته ، ويقدم لمحات فى البداية ترهص بما سيتلو فى النهاية ، وتجعل النسيج كله وحدة متكاملة لا تقبل التمزيق » **واذن فان عنصر الزمن أو « التتابع » هنا يحتم علينا أن نضع الصور فى سياقها الزمنى ، فلا نتجاهل ايحاءها بما سوف يحدث ، أو نتناسى الظلال التى تلقيها على ما سلف .**

وبعد الاطمئنان الى المنهج يبدأ الدكتور كليمين فى دراسة كل مسرحية على حدة وربطها جميعا بالرباط العام الذى يسير فى أعماق الجميع وهو تطور صورها الفنية . يقول المؤلف « لا يزال هناك نزاع حول صحة نسبة مسرحية « تيتوس أندرونيكوس » الى شيكسبير ، ولكن حتى اذا افترضنا أن شيكسبير كتب جزءا منها فحسب ، فلن نجد مسرحية أخرى تساعدنا على تصور واضح لبداية فن شيكسبير .. فهذه المسرحية زاخرة بالحوادث الجسام ، والخطب الرنانة التى لا ترتبط بمنطق الاحداث فى المسرحية . انها تفاجئنا وتذهلنا ، وتفشل فى اقناعنا لا لان الدافع عليها معدوم فحسب ، بل لان الاشخاص الذين يقومون بها ليسوا فى الحقيقة عظماء . كما أن حديثهم لا ينبع من الخصائص الفردية لكل منهم .. وثمة فقرات عديدة فى « تيتوس » لا تساعد على رسم الشخصيات أو السير بحدث المسرحية . فاذا وثقنا أن شيكسبير هو كاتب «تيتوس» (وليس هذا باليسير) استطعنا أن نتبين أن رغبة فى التفوق على « كيد » و « مارلو » (١) هى التى دفعته الى خلق هذه الاحداث الضخمة والخطب الطنانة المبرقشة ، التى لا تنبع من جوهر المسرحية » .

ويبدأ الدكتور كليمين بعد مقدمة موجزة عن المسرحية فى التعرض لدور الفنية فيرينا كيف تنتشر الصور هنا وهناك بلا ضابط ، ودون انتماء عضوى الى هيكل المسرحية ، ودون علاقة ضرورة بينها وبين السياق الذى ينبتها ، وكيف تبدو مضافة الى النص خارجة عنه ويقول ان أول سمات الصور المنفصلة أنها دائما تشبيه يتوسل بادوات التشبيه « مثل » وحرف الكاف . وهذه الادوات تضع حدا فاصلا بين المشبه والمشبه به ، وتوحى بانهما شيئان منفصلان ، وأن الشاعر لم يجد قيد أنملة فى لمحة واحدة ، ولم يوحد بينهما فى خياله ــ مثلا :

كانت العبرات النضرة
تترقرق على خديها ، مثل حبات الندى
على زهرة قطفت وكادت تذبل .

ومثلا

ان هذه القبلة تؤلمنى
مثلما تؤلم المياه المتجمدة ثعبانا يتلوى من العطش .

فهذه الصور قد أضيفت فحسب الى الجملة الرئيسية ، والحقت بها من قبيل الزينة والتجميل ، وهى صور خطرت لشيكسبير بعد أن كتب الفكرة الرئيسية ، ليوضح بها ما قاله ، أو ليضرب بها مثلا ، ولم تنبع من تصور موحد للمشبه والمشبه به . والنتيجة اننا نستطيع حذف هذه الصور دون أن يفقد النص وضوحه ورواءه . وأنظر مثلا هذه الفقرة :

ان تامورا تتسلق الآن قمة الاوليمب
آمنة من سهام القدر ، وتجلس بعيدا
آمنة من هزيم الرعد وومض البرق .
لن يستطيع الحسد الشاحب أن ينالها بتهديده هناك ،
فكأنها الشمس الذهبية بعثت بالتحية الى الصباح ،
وبعد أن كست المحيط بأشعتها
وثبت فى معراج النجوم داخل عربتها الوضاءة
وأخذت تتطلع من عل الى التلال التى تتسابق فى الشموخ ..
هكذا كانت تامورا
يخدم شرف الارض ذكاءها
وتزل الفضيلة وترتعد اذا تجهم وجهها .

ان التشبيه بالشمس الذى يستمر من البيت الخامس حتى الثامن يمكن أن يحذف دون أن نحس بفقدان شىء هام ، فهو صورة غير عضوية لانها أضيفت الى الصورة الأولى فى الابيات من الاول الى الرابع ، كما أنها اعترضت سير الفكرة من البيت الرابع الى العاشر . وانفصال الصورة بهذه الطريقة يستتبع خطأ آخر وهو انعدام العلاقات الداخلية والخارجية بين الصور وهيكل النص العام ، بل أن هذا الانفصال يبدو فى صورة أخرى وهو ميل كثير من الابيات الى الاستقلال . أى أننا نقف فى قراءتنا عند نهاية كل بيت ونحتاج الى بداية جديدة للبيت التالى . وهذا الارتباط Enjambement هو الذى يهب لنا الشعور بالاستمرار .. بالسير فى طريق الحدث ، فمثلا

ان الطيور تغرد ألحانها على الأفنان
ويتكور الثعبان مستمتعا بدفء الشمس
وترتجف الاوراق الخضراء حين تمسها النسائم الباردة

ان كل بيت مستقل عن صاحبه ، وكذلك نجد كثيرا من الافكار منفصلة بعضها عن بعض ، ففى حديث الشخصيات نستطيع أن نفصل ونحدد مكان كل فكرة ، فهى تتوالى دون تمهيد لانتقالها ودون علاقة بين الفكرة السابقة والفكرة اللاحقة .

ويعزو الدكتور كليمين هذا الانفصال والاستقلال فى الصور والأبيات والأفكار ، الى ان شكسبير كان ميالا فى بواكير حياته الى خلق الصور لذاتها ، وكان يجد متعة كبيرة فى الاسلوب الطنان الجزل ، ولو كان ذلك على حساب الموقف أو الشخصية. فهو أحيانا يجمع صورا كثيرة لا رابط بينها فى موقف لا يستدعى على الاطلاق مثل هذه الصور ولا يمكن قبولها منطقيا فى مثل هذا الموقف .

(١) من كتاب المسرح الاليزابيثى

فلنتأمل هذه الفقرة :

مارتيوس : انه يرتدى فى اصبعه الدامى
خاتما ثمينا يضىء جوانب القبر ..
وهو يشبه شمعة موقدة فى أحد الآثار العتيقة
يسطع ضوءه فينير الخدود المتربة لجثة الرجل
ويكشف عن الأحشاء الممزقة للحفرة
أما القمر الشاحب فيسطع ضوءه على بيراموس
بعد أن استحم تحت ستار الليل فى دماء الفتاة .
ايه يا أخى .. مد الى يدك المغشى عليها

ما هو الموقف الذى نشأت عنه هذه الصور ؟ ان مارتيوس قد تعثر لتوه فى حفرة عميقة ، دفن فيها جثمان باسانيوس ، وفى هذا الموقف الرهيب ، وقد كاد يخر مارتيوس مغشيا عليه (كما يعترف هو لنفسه) نجده يبنى كل هـــذه الصور الحاذقـــة والتشبيهات المعقدة عن خاتم باسانيوس .

ومن الطبيعى أن هذه الصور لا يمكن أن تخلق بهذه المهـــارة الذهنية فى مثل هذا الموقف الشعورى لمارتيوس . فحالته مـــن انهيار وهلع شديدين لا تسمح له باعمال عقله فى تركيب هـــذه الصور المعقدة .

ومن الملاحظ أيضا أن شيكسبير فى هذه المسرحية يضع كثيرا من الصور فى شكل السؤال البليغ ـ أى السؤال الذى لايتوقع اجابة مثل الاسئلة الانكارية أو التعجبية الخ . وهذا يكشف لنا عن طبيعة الحوار فى هذه المسرحية . ان غزارة هذه الاسئلة تعنى أن الشخصيات لا تسأل بعضها بعضا وانما يتحدث كل على انفراد دون انتظار لرد .. فالحوار ليس حوارا بالمعنى المفهوم وانما هو مجموعة من الاحاديث المتقابلة بين الشخصيات ـ فلنتأمل هذه الصورة مثلا :

اى أحمق هذا الذى أضاف ماء آلى البحر ؟
أو أتى بالحطب الى طروادة التى تضطرم فيها النيران ؟

وهذه الصورة

عندما تبكى السماء ، ألا تفيض دموع الارض ؟

وهكذا نرى أن كونها أسئلة بليغة يكشف لنا عن طبيعة الحوار فى هذه المسرحية ، ويمكننا من ادراك التطور الذى بدأ يدب فيما تلا من أعمال فنية .

وبعـــد أن ينتهى الدكتور كليمين من دراســـــة « تيتوس أندرونيكوس» دراسة تفصيلية ينتقل الى دراسة اللهاوات المبكرة (مثل « خاب سعى العشاق » مثلا) ، وينتهى الى نتائج محددة عن دورالتورية والجناس وغيرها من المحسنات البيانية والبديعية فى هذه اللهاوات ، ويدرس منابعها وتطورها ، ثم يوجز ما انتهى اليه قائلا ان الصور الفنية فى اللهاوات المبكرة اتسمت بالدافع الخاص على خلقها وهو المظهر الخارجى المنمق لها ، والجانب الحرفى البلاغى منها . فالصور تخلق لذاتهـــا وتتجمع الواحدة فوق الأخرى .. ومعظمها صور مستقلة ، ولذلك تبدو لنا حشوا وزينة فى غير مقامها ، مثل اشغال التطريز الموشاة المنممة .. وهذا يشير الى وظائف الصورة فى هذه المرحلة المبكرة ، وهى التزيين والتجميل ، فى حين تبدو دائما بعيـــــدة عن سياق الحدث ، « مما يجعلنا نتفق مع الرأى القـــائل بأن الشاعر فى شيكسبير كان فى تلك المرحلة أقوى من كاتب المسرح فيه .. » ويضيف المؤلف أن انفصــــال الصور عن السياق افقد هـــــذه اللهاوات وحدتها العضوية ، وجعلنا لا نستسيغ أسلوبها الآن .

وبعد أن يناقش المؤلف مسرحيتى «هنرى السادس» و «ريتشارد الثالث » يقف قليلا عند « ريتشارد الثانى » التى شهدت بعض التغير فى شكل الصورة الفنية ووظيفتها ، ثم يفصل الحديث عن أهم ما كتب شيكسبير فى الفترة الوســـطى من تطوره وهى مسرحية روميو وجولييت . وتعود أهمية هذه المسرحية الى انها تجمع بين الأسلوبين القديم الذى اتبعه فى بواكير انتاجه ، والجديد الذى يبشر بالتطور فى آخر ما كتب . ويبدأ الدكتور كليمين حديثه عنهـــا قائلا انه من المستحيل علينا فى دراستنا لشيكسبير أن نتبين انفصالا محددا بين الأســـــلوب التقليدى والأسلوب المتحرر التلقائى ، كما لا نستطيع ان نحدد الفترات الزمنية التى يسود فيها كل من هذين الاسلوبين .. ففى مسرحية « روميو وجولييت » نجد الى جانب الاسلوب التقليدى بوادر ترهص بالاسلوب الجديد ، وتمكننا من ان نحدس التطور الذى سيتم حتما فى المآسى الاخيرة . فالى جانب موقف ليس بطبيعته خلاقا للصور وهو معذلك مفعم بها ، نرى موقفا آخر يحتم ظهورها وتفيض منه بالفعل بطريقة تلقائية . أما الاول فنرى فيه والد جولييت يدخل عليها حجرتها فيجدها تبكى ، واذا بلسانه ينطلق بعـــديد من الصور المعقـــدة التى لا تتفق مع هذا الموقف على الاطلاق :

ماذا بك ! منحرفة المزاج يا فتاتى ؟ ماذا ـ لا تزالين تبكين ؟
أسوف تظلين تمطرين الدموع ؟ اننى أرى فى جسدك الصغير
سفينة وبحرا وريحا عاتية .
فعيناك اللتان تشبهان البحر تفيضان بالدموع ثم تسكنان
وجسدك هو السفينة التى تبحر فى ذلك الطوفان الملح
وآهاتك هى الرياح التى تدفع دموعك ثم تندفع خلفها
ثم تغرق جسدك الذى تتقاذفه العاصفة
دون أن يهدأ البحر لحظة واحدة .

يقول المؤلف انه الى جانب هذا الموقف ، نرى مواقف أخرى ممتازة من عدة نواح ، فمثلا نرى « مشهد الشرفة » حيث يتناجى العاشقان بعيدا عن بيئتيهما التقليدية وعن قيود المجتمـــــع ، ويتساران ولا من منصت سوى قلب الطبيعة . وهنـــا نجد ان الدفء والرقة اللذين يميزان مثل هذه المشاهد يرتفعان باللغـــة الى ثراء تصويرى ينـــدر وجوده حتى فى مسرحيات شيكسبير الاخرى :

أو .. تكلمى ثانيا أيتها الملاك الوضاء ! انك
تتلألئين فى الليل وأنا أتطلع اليك فوق رأسى
كأنك رسول مجنح من السماء
يخطف أبصار العيون التى ابيضت من التعلق به ـ
عيون البشر التى لا تستقر حتى تعود اليه
وهو يركب متن السحب فى سيرها الوئيد
ويبسط شراعه فى صدر الفضاء !

ويعلق المؤلف على هذه الفقرة قائلا ان ارتباط هـــذه الصور بالموقف الدرامى والاشخاص ارتبـــاط من لون جديد ، فالموقف نفسه ذو طبيعة استعارية ، يسمح بنشوء صور عضوية منـــه وتطورها للنهاية . ان روميو يقف فى الحديقة المظلمة ويتطلع الى جولييت التى تطل عليه من نافذتها ، وهو يرفع عينيه اليها تماما مثلما نرفع عيوننا لنبصر الأجرام السماوية ، (والعيـــون التى ابيضت من طول التعلق هى عيناه) وهو يرى فى بعدها عنـــه وارتفاعها سماء جديدة يستطيع بطبيعته الشاعرة أن يحلق فى أجوائها ، فهى تبعـــده عن جو التقـــاليد المتزمت الذى يسود بلدتهم ، و « ترسل » اليه من « سمائها » ما يرتفع به اليهـــا « فيركب متن السحب » ويبسطشراعه فى قلب الفضاء !

واذا سرنا مع المؤلف الى المآسى العظيمـــة الاخيرة ، وجدنا تفصيلا مستفيضا لكل هذه العلاقات ، وسوف نعرض هنا فحسب

للمحة من علاقــة الصور بالشخصية فى احدى المآسى ـ وهى مسرحيــة عطيــل . يقول الدكتور كليمين ان شخصيتى عطيل وياجو مختلفتان تمام الاختلاف مما ينعكس على موقفهما من الصور الفنية . ان ياجو يبحث واعيا عن أشد الصور ملاءمة لهدفه ، فى حين تنبع صور عطيل من أحاسيسه بطريقة طبيعية وفى يسر كبير . انها تأتى على لسانه بطريقة لا شعورية عبر خياله الخصب الذى يزوده دائما بصور لا ينضب معينها .

ولكن ياجو ليس ذا خيــال جامح أو غير جامح . انه يواجه العالم بطريقة منطقية لا تلجئه الى الصور الا قليلا ، وهذا القليل أيضا لا يأتيه حينما يكون وحده وانما يتوسل به كى يؤثر على من يحادثه . انه ينتقى الصور عمدا ويبينها بالطريقة التى يبنى بها لغته ، كلها تشبيهات تعتمد على أدوات التشبيه ، ويندر أن نجد تعبيرا استعاريا واحدا ، ان ياجو بهذا يضع حاجزا بينه وبين عبارته التصويرية ، فهو موضوعى محايد ، نزاع الى التعميم ولا يكاد يذكر نفسه فى أى صورة ، على عكس عطيل الذى يضع نفسه دائما فى محور الصور . يقول عطيل :

آه يا فرح روحى !
ان كانت كل عاصفة يتبعها مثل هذا الهدوء
فلتهب الرياح حتى توقظ الموت من سباته .

ويقول :

ان البحر الاسود
الذى لا ترتد تياراته الباردة وأمواجه الغاضبة
بل تظل مندفعة ثائرة
نحو مضيق بروبوندوس وهيليسبوندس
يشبه أفكارى الدامية التى تندفع مزمجرة
ولا تلتفت الى الخلف مطلقا ــ ولن تهدأ فتعشق فى سكون
الا حينما يبتلعها انتقام عنيف واسع النطاق .

وياجو لا يقدر على الاطلاق أن يأتى بمثل هذه الصور الملتهبة الجائحة ، كما أن عطيــل لا يستطيع أن يستخدم صورا باردة ساخرة مثل التى يستخدمها ياجو . اننا نلاحظ فى صور عطيل ان كل شىء تجرفه حركة طاغية ، لأن هذه الصور جميعا تنبع من احاسيسه الدافقة الدائمة الحركة ، كما ان صوره تظهر دائما فى المواقف الحرجة من مأساته الداخلية ، فتعكس ذبذبته أحاسيسه وتعبر عن اضطراب عواطفه وقلقها ، كما تعكس أيضا طبيعته البالغة الحساسية ، التى تتقبل كل شىء وتفهم كل شىء عن طريق الحواس . ان كل استعاراته تلجأ الى الحواس حتى حينما يتناول أشد الامور تجريدا ــ فهو يقول مثلا :

كلا . ان قلبى قد تحول الى حجر . اننى أضربه
فيؤلم يدى

ويقول فى احد احاديثه :

... لو كانت السماء قد رضيت
أن تبلونى بالعذاب ، ولو كانت قد أمطرت
كل أنواع القروح والعار على رأسى العارية
وغرستنى فى البؤس حتى أطراف شفتى ..

ويقول :

أيتها الاعشاب الرائعة الفتنة العبقة الشذا
كم تؤلمين أحساسى !

وحينما يتأمل انتقامه يراه فى صورة الالم الجسدى البالغ :

فلتهبى على أيتها الرياح وتقذفينى فى الفضاء ،
ثم تكوينى فى الكبريت المصهور ،
ثم تغسليني فى أغوار الخلجان ذات النيران السائلة !

أما ياجو فيكشف لنا فى صوره عن طرقــه الماكرة فى الايقاع بضحاياه ، فهو يرى أن ما يفعله ضد « عطيل » و « ديدمونه » و « كاشيو » يشبه فخا من شباك ، وسما زعافا ..

.. بمثل هذه الشبكة الصغيرة
سوف أصطاد هذه الذبابة الكبيرة : كاشيو !

ويقول :

سوف أسكب هذا السم فى أذنه
حتى يغنيه ــ جزاء شهوته الجسدية

ويقول :

لقد بدأ السم يعمل عمله فى المغربى
فالغرور والخيلاء ــ بطبيعتهما الخطرة ــ سموم
تبدو حلوة المذاق أول الامر
حتى اذا بدأت تمتزج بالدم
التهبت مثل مناجم الكبريت .

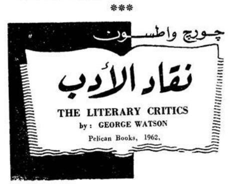
ان كل ما يقوله ياجو ــ وليس صــوره الشعرية فحسب ــ يتسم بهذا الوعى الكامل وتعمده ما يفعل ، وهو يكيف نفسه على الدوام حسب صاحبه فى الحوار ، ويستخدم لذلك صورا تختلف باختلاف من يحاوره حتى يؤثر عليه ويوقع به ، فهو ليس غريبا عن هذه الحياة مثل عطيل ، بل خبيرا بكل قدرات البشروسلوكهم فى كل الاحوال ، مما ييسر له بلوغ مقاصده الدنيئة .

وهكذا نجد ان الصورة الفنية فى مرحلة نضج شيكسبير بدأت تلعب دورها الفعال فى رسم الشخصية والسير بالحدث وتطوير الموقف وخلق الجو العام . وكما رأينا فى « عطيل » كيف تتلاءم الصور مع الشخصيات يمكن أن نرى فى غيرها من المآسى الكبيرة مصداقا لكل وظيفة من وظائف الصورة الشعرية فى الدراما .

وينهى الدكتور و. هـ. كليمين كتابه بخاتمة يلخص فيهــا النتــائج التى وصــل اليهــا والتى يمكن أن توحى لمن أراد من الباحثين بموضوع حافل للدراسة الشكسبيرية ، « فلا تزال هناك آفاق لم يرتدها أحد ، ولا يزال عند القمة متسع للجميع .. »

محمد محمد عنانى

***



ليس فى مقدور النقد أن يصد الاكاذيب عن الذيوع ، ولكن مهمة الناقد هى أن يحول بينها وبين التستر وراء الحقائق .

فالنقد يتطلب مجتمعا حرا ، ذلك انه أحد الشروط التى يعيش بها هذا المجتمع . والنقد الانجليزى لم يقاس كثيرا من الطغيان الفكرى بالرغم من الثورات والتقلبات التى اعترضت طريقه ، وان نظرة واحدة نلقيها على تاريخ هذا اللون من الادب لتكشف لنا عن عدد العظماء ذوى الروح الثورية الذين انصرفوا عن آراء سابقيهم وضربوا فى آفاق جديدة .. وهذا الكتاب هو قصة ما حققوه .

ومؤلفه جورج واطسون مدرس بجامعة كمبردج ، وقد سبق له التدريس فى جامعات أخرى . والكتاب يتبع نوعا واحدا فقط من أوجه النشاط العديدة التى تنطوى تحت عبارة « النقد الادبى » غير المحدودة ، وهذا هو النقد الوصفى أو تحليل الاعمال الادبية التى خرجت فعلا الى حيز الوجود ، ويمضى الكاتب فى تحديد ميدانه فلا يتعرض لهذا النشاط النقدى فى العالم غير الناطق بالانجليزية .

ويميز الكاتب نفسه عن سائر المؤرخين للنقد الادبى او من يسميهم « المدرسة المنظمة فى تاريخ النقد » بانه يرى النقد الادبى سجلا للفوضى تظهر فيه ثورة من حين لآخر فى حين يرى الآخرون أن تاريخ النقد الادبى يتميز بالوضوح والتطور .

والنقاد الكبار — فى رأى مؤلف (نقاد الادب) — فى الغالب لا يلتقطون طرف المناقشة من حيث تركه سابقوهم بل يعترضون على آراء السلف ويرفضون ما خلفوه ، فى حين يبدو تاريخ النقد للمدرسة المنظمة كمناقشة تدور حول أسئلة لا تتغير على مر القرون .

وقبل أن يتعرض الكاتب لتطور النقد الوصفى أو التحليلى فى الادب الانجليزى يفرق بين ثلاثة أنواع من النقد الادبى :

١ — النقد التشريعى : ويتضمن كتب البلاغة التى تهدف الى تعليم الشاعر كيف يكتب أو كيف يرتفع بمستوى الكتابة ، وكان هو النوع السائد فى القرن السادس عشر باستثناء مقال سيرفيليب سيدنى «دفاع عن الشعر» .

٢ — النقد النظرى : أو علم الجمال الادبى الذى يتعرض لطبيعة الخلق الادبى وطبيعة الحقيقة الشعرية .

٣ — النقد الوصفى : أو تحليل الاعمال الادبية الموجودة فعلا وهو أحدث الانواع وأكثرها انتشارا فى القرن العشرين ويبدأ ظهوره كتعليق شفوى على الاعمال الادبية ويظهر الآن كتعليق شفوى وجد أحدهم انه يستحق الكتابة .

ومن الطريف أن مقال جون دريدن عن « الشعر الدرامى » « ١٦٦٨ » وهو البداية الرسمية للنقد الوصفى قد كتب على شكل حوار .

وقد بدأ النقد الوصفى كنوع من الاستبطان يقوم به الشاعر ، أو كمحاولة لتبرير ما كتبه . فبينما يقول الناقد المشرع : « ينبغى أن تكتب المسرحية هكذا » ويقول الناقد النظرى : « هذه هى طبيعة المأساة » يقول الناقد الوصفى — دريدن مثلا — : «حاولت أن أكتب مسرحيتى هكذا ولهذه الاسباب» .

ويتعرض الكاتب للنقد الوصفى من ناحيتى الموضوع واللغة ما هى الاسئلة التى يجيب عليها كبار النقاد فى نقدهم الوصفى؟ فى أى نوع من المصطلحات النقدية تتميز لغة كل ناقد بالغنى؟ وهذان السؤالان هما فيما يبدو مجرد وجهين لعملة واحدة ، ومن ثم فان هناك علاقة مباشرة بين لغة النقد الوصفى وموضوعه ، ولكن وجود مثل هذه العلاقة ينتفى بعد البحث .

ان تاريخ المصطلحات النقدية تاريخ محافظ فقل أن ينجح بعض الكتاب فى فرض كلمة جديدة أو مستعارة من لغة أخرى أو استعمال كلمة مهجورة بمعنى جديد .

فتعريف كولردج مثلا وتفريقه بين الخيال fancy والتصور imagination لم يحظ بالقبول . ويندر كذلك ان ينجح مصطلح جديد كما نجح « الانفصال الشعورى dissociation of sensibility » الذى قدمه ت.س. اليوت مثلا .

وقد نتوقع أن يزداد عدد المصطلحات النقدية بانتشار النقد الوصفى ودقته ، ولكن الذى حدث هو النقيض من ذلك . وانما يشير تطور النقد الوصفى الى اضمحلال مضطرد فى المصطلحات النقدية منذ القرن السادس عشر — أغنى فترة وأكثرها تنوعا فى المصطلحات النقدية — حتى الآن ، والنقد التشريعى الموجه الى الكاتب نفسه على النقيض من النقد الوصفى الموجه الى القارىء هو الذى يستخدم هذه المصطلحات بكثرة .

أما من ناحية الموضوعات فاننا نجد المدرسة الكلاسيكية الجديدة تبدأ عند دريدن بمزيج من تحليل الشكل الادبى والتبرير الذاتى للطريقة التى استخدمها الشاعر فى الكتابة وتنتهى عند جونسون بوضع القارىء مكان الشاعر فى بؤرة الاهتمام . وتذهب المدرسة الرومانسية التى يمثلها كولردج الى أن المعرفة التاريخية ضرورة لتحليل العمل الادبى لتمكنا من رؤية القصيدة كوثيقة زمنية .

والمرحلة الثالثة أو الحديثة فى النقد تتميز برد فعل شديد عند هذه النزعة التاريخية والاتجاه نحو التحليل اللفظى بعيدا عن الاهتمام بما وراء هذا من تاريخ طويل ، ومن أهم أعلامها « ت.س. اليوت » و « ا.ا. ريتشاردز » .

وبينما يظهر النقاد فى القرن الثامن عشر اهتماما خاصا بالدراما والانواع الشعرية الكلاسيكية (الشعر مثلا) نجد تحليل الادب النثرى يستأثر بالنشاط النقدى فى القرن التاسع عشر والقصيدة القصيرة تحظى بالصدارة فى القرن العشرين .

وقبل أن يشرع الكاتب فى الحديث عن كل ناقد بشىء من التفصيل يختار عدة مقتطفات من النقد الوصفى لعصور مختلفة ويخلص من فحصها الى :

١ — ان النقد الانجليزى بدأ باهتمام شديد بالنص الادبى ثم فتر هذا الاهتمام وعاد الى الظهور ثانية فى العصر الحديث .

٢ — فقد النقد الانجليزى أغلبية المصطلحات الفنية التى ورثها عن التراث الاوربى .

٣ — بدأ النقد كحوار بين الشعراء وينتهى كمحاولة لافهام القارىء .

٤ — يتركز اهتمام الناقد فى العصر الحديث على التمييز بين الجيد والردىء من الادب مما يؤثر فى دقة النقد .

ولن يسعفنا المجال هنا بالتعرض لكل النقاد الذين يلمسهم الكاتب بالتحليل فى كتابه وسنكتفى بالتركيز على عدد قليل منهم :

بالرغم من اعتماد جون دريدن (١٦٣١ — ١٧٠٠) على الاستدلال المنطقى لم يستخدم هذه الملكة فى تمحيص الافكار

موضوعيا فالجزء الاكبر من نقده الادبى لا يخرج عنمستلزمات الحرب النقدية التى خاضها دريدن مع نقاد عصره ومحاولة لتبرير منهبه فى الكتابة . وقد كتب دريدن أول أمثلة للنقد الوصفى فى الادب الانجليزى ولكن التحليل لم يكن غايته بل كان مجرد مرحلة تسبق التعميم لاغراض خاصة « دفاعية » وعظمته لا ترسو على كثرة تحليله أو جودته بل على اثباته لامكانية التحليل .

وبظهور صامويل جونسون (١٧٠٩ - ١٧٨٤) وصل النقد الانجليزى الى قمة جديدة من العظمة ، ويعتبر كتابه « تراجم الشعراء » حجر الاساس الذى قام عليه التراث الانجليزى فى النقد . يقول جونسون فى مقال له فى جريدة « المتجول » :

« ان مهمة النقد ارساء القواعد ، والارتفاع بالرأى الى المعرفة ، والتفريق بين المتعة الناتجة عن أصول معروفة ومن الاستنباط العقلى وبين المتعة التى تعتمد على مباهج تروق للخيال fancy ولا اسم لها ولا يمكن شرحها »

ويبدو جونسون هناناقدا مشرعا يجعل وضع القوانينوتطبيق قواعد الجمال الادبى من وظيفة الناقد .

ولكن جونسون ناقد تاريخى أيضا من الطبقة الاولى . يكفى أنه جعل الغرض من معجمه - وهو اول معجم شامل فى تاريخ اللغة الانجليزية - غرضا نقديا : « معجم للغة الانجليزية قد أستنتجت الكلمات فيه من أصولها ووضحت معانيها المختلفة بمقتطفات من أحسن الكتاب » .

واذا انتقلنا الى العصر الرومانسى وجدنا صامويل تايلور كولردج (١٧٧٢ - ١٨٣٤) مؤلف « الحياة الادبية » يقف شامخا وحده ويكون مدرسة كاملة فى النقد الانجليزى ، فهو الاول والاخير من نوعه لانه الناقد الانجليزى الوحيد الذىطبق قواعد « كانت » الجمالية على الادب الانجليزى فى حاضره وماضيه .

وبالرغم من اختلاف الدارسين فى تفسير ما كتبه كولردج فانهم يتفقون جميعا على أهميته القصوى . ونستطيع أن نبدأ القول بأن كولردج لم يهدف بنقده الى التحليل بل الى « منهجه النقد باستنتاج القضايا من قواعد تتضمنها ملكاتنا» أو الى الاهتمام « بارساء قواعد الكتابة أكثر من الاهتمام بأسس اطلاق الاحكام على ما كتبه الآخرون » . وهذه لغة ناقد نظرى نشاطه على مستوى أكثر تجريدا من مستوياتعلماء الجمال الآخرين وقد استحوذت نظرية الخلق الشعرى على اهتمام كولردج ، فعندما يتجه كولردج الى التحليل لا يحلل القصائد كما هى مكتوبة فعلا بل يحلل العمل الخلقى الذى يجعلها على ماهىعليه بدون الالتفات الىقارىء عادى أو مثالى. والقارىء لصفحات كولردج لا يجد الا كولردج يدعوه لان يرى فى شكسبير أو وردسورث ما يراه هو فيهما ، فهو لا يحكم على قصيدة بالجودة أو بالرداءة أو يعير قيمتها أى التفات بل يراها كدلالة تاريخية ويستجيب لاغراء دراسة أصولها . ولهذا فهو لا يلجأ الى النقد الوصفى الا للتوضيح .

ويعتبر كولردج بالاشتراك مع وليام وردسورث « ١٧٧٠ - ١٨٥٠» مسئولا عن الثورة الرومانسية فىالادب الانجليزى عندما قدما فى سنة ١٧٩٨ كتابهما «القصائد الغنائية» وأعادا طبعه فى سنة ١٨٠٠ بمقدمة مطولة كتبها وردسوث بايحاء من كولردج وتتعرض هذه المقدمة لعدة مسائل أدبية هامة منها لغة الشعر اذ يرى الشاعران أنها ألفاظ مختارة من اللغة التى يستخدمها الناس فى أحاديثهم وهذا تعديل قد أدخل على العبارة المستخدمة فى طبعة ١٧٩٨ « لغة الحديث فى الطبقات السفلى والوسطى من المجتمع » . كما تصر المقدمة على عدم التفريق أساسا بين لغة الشعر ولغة النثر . ويعرف وردسورث الشعر - عندما يتعرض لعملية الخلق الشعرى - بأنه «انفعال يذكره الشاعر وقت السكينة » .

ويرفض ت.س.اليوت « ١٨٨٨ - .... » فى مقالاته النقدية هذا التعريف للشعر لانه يوجه الاهتمام الى الشاعر وليس للقصيدة . ومقالات اليوت النقدية ترمى الى تحديد موقف أو تقييم أدبى ولا تظهر أى اهتمام بسيرة الكاتب . واليوت يفضل الاحكام العامة على التحليل الدقيق الذى يتميز به النقد الحديث منذ العقد الثالث من القرن العشرين . وهو يكتب لاقلية مثقفة تشعر بنفسها فى مركز قيادى فىميدان الفكر والادب ولا يهدف الى تهذيب الذوق الادبى فحسب بل الى تهذيب الذوق لاعداد القراء لاستقبال شعره هو .

وتوضح مقالته عن « التقليد والنبوغ الفردى» «١٩١٩» ، بلهجتها الجافة ، كراهية اليوت للمناقشة وحرية الفكر . والتقليد الذى يتحدث عنه اليوت ليس « التمسك الاعمى أو الجبان » بما حققته الاجيال السابقة ، بل يتضمن « أولا الحس التاريخى وهو ضرورى لمن يريد الاستمرار فى كتابة الشعر بعد الخامسة والعشرين ، والحس التاريخى يتضمن ادراك الماضى كخبرة ماضيه وحاضره فى نفس الوقت ، أى أن الحس التاريخى يجبر الانسان على أن يكتب وهو يشعر .. ان الادب الاوربى كله بدأ من هوميروس - وأدب بلده داخل فى هذا النطاق - له وجود آنى ويكون نظاما آنيا » .

ولكن المؤلف يقول فى نقد هذا التعريف : « انه حستاريخى عجيب حقا ذلك الذى ابتكر التسلسل التاريخى ويعتبر الماضى لا زمنيا وزمنيا فى نفس الوقت » . وكان ينبغى تسميته بالحس غير التاريخى .

ويمضى اليوت فىمقاله ليعلن أنالشعراء لا يعبرون عنذواتهم بل يهربون منها فى شعرهم «بالقضاء المستمر على شخصياتهم» وأن « النقد الامين والتذوق الحساس يهتمان بالشعر وليس بالشاعر » ، وأن مهمة الشاعر « ليست اكتشاف انفعالات جديدة بل هى استخدام الانفعال العادى » . ويرفض اليوت تعريف وردسورث السابق للشعر لان « الشعر ليس اطلاق العنان للانفعال العنيف بل هو هروب منه ، الشعر ليس تعبيرا عن الذات بل هروبا منها » .

وينقد الكاتب استخدام اليوت للالفاظ هنا على انه مصادرة على المطلوب أى ان اليوت يسلم جدلا بما كان ينبغى اثباته . ولا يدرى كيف تؤدى هذه الآراء الى النتيجة التى يخلص لها اليوت من « ان تحويل الاهتمام من الشاعر الى الشعر هدف يستحق المدح » . يقول الكاتب : « ان قصة هرب لا تصف السجن ولا كيف استطاع السجين الهرب، لقصة عجيبة حقا » .

وتنقسم حياة اليوت النقدية الى ثلاث مراحل « ١٩١٩ ــ ١٩٢٨ » ، تطور من اهتمام كبير بالادب وخاصة شعراء القرنين السادس والسابع عشر الى تركيز بعد تحوله الى الكاثوليكية على النقد الاجتماعى والدينى « ١٩٢٩ ــ ١٩٣٩ » ثم عودة الى المسائل الادبية مع اهتمام بالدراما فيما بعد الحرب العالمية الثانية .

ان اول مجموعة من مقالات اليوت النقدية «الغابة المقدسة» صدرت فى ١٩٢٠ وقد جمعها اليوت فى كتاب واحد لان الذى يجمع بينها هو « مشكلة قيمة الشعر وتكرار أن الشعر هو شعر أولا وليس شيئا آخر » . ولكن الكاتب يرفض هذه الدعوى من جانب اليوت معلنا أن ما يجمع بين هذه المقالات ليس قيمة الشعر بل هو « امكانية الحصول عليه » ولكى يشرح لنا ما يعنى بذلك يورد ماكتبه سير جيمس فريزر عالم الانثروبولوجى عن الغابة المقدسة « عنوان الكتاب » وهى غابة نيمى nemi القريبة من روما .

كان يسير فيها دائما ، فى العصر الامبراطورى وما قبله ، رجل قد جرد السيف من غمده وتحول فى حذر متوقعا أن يهجم عليه انسان آخر فى أية لحظة . وهذا المتجول كاهن وقاتل ومن يبحث عنه لابد أن يقتله يوما ما ليحتل الكهانة بدله ، فالقتل هو الوسيلة الوحيدة للحصول على هذا المركز الدينى . واليوت هنا هو كاهن « التقليد » الجديد ، يحصل على الارث بمذبحة نقدية ويقلل من شان من سبقوه ويسرقما خلفوه فى جسارة .

والمرحلة الثانية تكشف لنا عن العداء الذى يكنه اليوت للحرية والنزعات الانسانية فيتنبأ فى احدى مقالات هذه الفترة « أفكار بعد لامبت ــ ١٩٣١ » بفشل محاولات العالم لتكوين عقلية متحضرة غير مسيحية . ويعلن فى « استخدام الشعر ، واستخدام النقد ــ ١٩٣٣ » : « ان الفكرة الرومانية والشيوعية بحظر تداول بعض الكتب فكرة صائبة » ويعد بان « يتحدث بالتفصيل عن تأثير الشيطان على الادب المعاصر فى كتاب آخر » . ويظهر هذا الكتاب « بحثا عن آلهة غريبة » فى ١٩٣٤ ليعلم منه اليوت « أن لا فائدة ترجى من مناقشة المسائل الاساسية » وان الطريق الوحيد لذوى العقائد « فى مجتمع مثل مجتمعنا قد نخرت فيه النزعات المتحررة » هو التعبير عن وجهة نظرهم وتركها ، كما يهاجم اليوت فى هذا الكتاب « شهوة » د.هـ. لورنس «للاستقلال الفكرى» ورؤيته « الروحية المريضة » .

ويبدو أن عودة اليوت الى النقد الادبى بعد الحرب العالمية الثانية لم تكن عن اقتناع كامل باستثناء بعض الحماس للمسرحية الشعرية التى تضرب بجذورها فى التراث القديم لمسرحيات عصر اليزابيث . لكن اليوت يعود ليعلن أن مثله الدرامى الاعلى من خلق لغة موسيقية لا تفقد اتصالها بلغة الحياة اليومية أمل لا يمكن تحقيقه . وفى النهاية نجده يحتل المكان الذى هاجمه فى «الغابة المقدسة» نقد «تذوقى» يساعد به الناقد القارىء على الفهم والاستمتاع .

ولا نستطيع تلخيص ما حققه اليوت فى ميدان النقد الا بانه فتح للنقد مجالات بلاغية جديدة وهاجم النزعة التاريخية وغير من معنى الزمن فى النقد الادبى .

وان كان اليوت أكبر ناقد وصفى فى القرن العشرين فان ١.أ. ريتشاردز « ١٨٩٣ ــ .... » أكبر النقاد فى الحقل النظرى وقد وضع أسس التحليل اللفظى التى قام النقد الحديث عليها . حاول ريتشاردز « بالاشتراك مع آخرين » تعريف الجمال بدراسة تأثيره على جمهور الفن فى «أساس علم الجمال» ، « ١٩٢٢ » وفرق « بالاشتراك مع أوجدن » بين الاستعمال الرمزى والاستعمال العاطفى للالفاظ فى « معنى المعنى » ١٩٢٣ واستمر فى دراسته للغة الشعر العاطفية فى « قواعد النقد الادبى » ١٩٢٤ ونشر فى «النقد العملى» ١٩٢٩ نتائج تجاربه على طلبة الجامعات وغيرهم عندما طلب منهم تحليل قصائد لم يشر الى مؤلفها أو الى الفترة التى كتبت فيها .

ومن هذه النظرة السريعة يبدو لنا ريتشاردز كناقد نظرى لجا الى التحليل الادبى لمجرد توضيح منهجه . ونظرية ريتشاردز تقوم على ضرورة استخدام المنهج التجريبى فى النقد وتطويره ــ بمساعدة علم النفس ــ الى مرحلة يستطيع فيها الناقد استخدام المعمل قبل اطلاق أحكامه . وقد يتوقع القارىء أن يصر مثل هذا المنهج على أن الشعر اتصال بين الشاعر والقارىء لان أية محاولة لاستخدام علم النفس لابد أن تؤكد أن الشعر نشاط انسانى من الممكن تحليله ، ولكن ريتشاردز لم يفعل هذا ولم يقم مدرسة نقد نفسى عن طريق الاهتمام بسيرة الكاتب أو محاولة فهم نفسيته من خلال أعماله بل ذهب الى الطرف الثانى أى الى القارىء المتذوق ووزع على جمهور من القراء فى جامعة كمبردج عدة قصائد غير معروفة جيدا وطلب منهم التعليق عليها .

من تجربته هذه استنتج ريتشاردز أن مقدرة الافراد على تفهم النص كثيرة الضعف ، ووجد أن عوامل عديدة من العجز الى الكبت والنزوع نحو العاطفة والتعصب لافكار معينة تحول دون استجابة القراء للقصائد التى وزعها استجابة شافية .

ولكن الا يحق لنا افتراض أن انتزاع القصائد من سياقها التاريخى قد غير من معانيها أو حرمها من أية دلالة ؟ وان « النقد العملى » لا يدين التعليم الانجليزى بقدر ما يوحى بأن القراءة غير التاريخية هى قراءة رديئة للشعر .

ويختتم واطسون كتابه بلمحة سريعة عن النقد فى فترة مابعد الحرب ، ويرى فى هذه الحالة أيضا أنه لا يمكن التفرقة بين مدارس النقد فى أمريكا وبريطانيا ، ويقسم النقاد المعاصرين فى البلدين الى أقسام ثلاثة : النقاد الاخلاقيون (أنظر المجلة عدد نوفمبر ١٩٦٢ ص ١٠١ ــ ١٠٣) ، وأصحاب النقد الجديد من المهتمين بالتحليل اللفظى للنص الادبى ، والنقاد التاريخيون ممن يهتمون بالوراء التاريخى للنص ، وهؤلاء ينقسمون بدورهم الى مدرستين ، مدرسة تهتم بالعصور الوسطى وبالتيار المتصل للحضارة الانجليزية فى كل العصور ومدرسة النقاد الماركسيين حاليا أو سابقا وهم بطبيعة الحال أكثر الباحثين اهتماما بالظروف التاريخية والاجتماعية المحيطة بالعمل الادبى .

وقد أضاف المؤلف مشكورا ثبتا بأسماء الكتب والدراسات التى أصدرها النقاد الذين تناولهم مما يجعل هذا الكتاب على رخص ثمنه مرجعا مفيدا لمن شاء الاستزادة أو التوسع فى دراسة أى من النقاد .

وديع كيرلس






- احمد عباس صالح
- جلال السيد
- الحسانى حسن عبدالله
- غالى شكرى
- محمود عبد المجيد
- مصطفى عبداللطيف السحرتى
- نادية لويس
- وداد سكاكينى

محمود كامل

أرواح بين السحب

مجموعة قصص

يبدو فى بعض الاحيان أنه من المستحيل على النقد الادبى أن يحكم بما اذا كان كاتب من الكتاب سيكتب له البقاء أم سيطويه النسيان ، فهذه قضية لم تفلح الدراسات المختلفة فى أن تخلق لها قواعد ثابتة ، أو أن تصل فيها الى نتيجة حاسمة .

فعامل الزمن الغامض ، الحافل بآلاف التفاصيل والدقائق، هو الحكم الوحيد الذى يصدر حكمه دون أن يسمع لدفاع احد ، ودون أن يسمع الاتهام احد .

ومع ذلك فوظيفة النقد الاساسية تتصل - بطريقة غير مباشرة - بموضوع اصالة الكاتب وبقائه ، وهى اذ تباشر عملها ، فى تفسير العمل الادبى وتقييمه ، انما تقوم بمحاولة للحكم المبدئى على الكاتب من زاوية البقاء أو النسيان .

ولكن النقد الادبى نفسه عمل أدبى ، وهو يخضع فى بقائه أو فنائه لنفس العوامل التى يخضع لها الادب المنشأ . ولذلك كثيرا ما تذهب كلمات عديدة لنقاد ملأوا الدنيا ضجة فى حياتهم، واحرزوا من بريق الشهرة ما لم يحرزه معاصروهم ، ومع ذلك لا يبقى من كلماتهم هذه أثر حتى ولا مجرد اشارة .

وفى تاريخ الادب أمثلة كثيرة على كتاب كانوا فى حياتهم مغمورين نسبيا فازاح عنهم عامل الزمن ركامات النسيان ووضعهم فى مقدمة الصفوف . وعندما نقرأ ما كتبه نقادهم المعاصرون عن أعمالهم تتبين أن هؤلاء النقاد قد ذهبوا فيمن ذهب هم وكتاباتهم ولم تستطع كلماتهم أن تؤثر أدنى تأثير فى حكم الزمن .

وفيما بين ارسطو واحدث ناقد معاصر عشرات الالوف من الذين مارسوا النقد الادبى ، ولكن الذى بقى من هذا النقد، ودخل التراث البشرى قلة قليلة لا تستعصى على الحصر. فهل يعجز النقد عن أن يصدر حكما مبدئيا على قيمة عمل من الاعمال الادبية ؟ وهل ستظل الدراسات النقدية للآداب المعاصرة مجرد كلمات غير متأكد منها ولا يمكن التعويل عليها ؟

ليس هذا صحيحا على اطلاقه ، فشهرة كتاب « الشعر » لارسطو ، قد تفوق مسرحية « الملك اوديب » ، والاحكام التى أصدرها أرسطو ما زالت على قدر كبير من التوافق مع حكم الزمن .

وفى أدبنا الحديث مثال قوى ، يثير هذه المشكلة ويدعو الى تدبرها، وربما يستطيع أن يمدنا ببعض مفاتيح القضية، ويلقى الينا بشىء من الضوء .

فمنذ حوالى سنة أصدر الاستاذ محمود كامل المحامى مجموعة قصصية بعنوان « لوحات وظلال » ، وكانت المجموعة تتضمن مقدمة طويلة عرض فيها الكاتب لتاريخه فى عالم القصة فيما يشبه الدفاع عن نفسه ، والتساؤل الحائر عن سبب لعنة النسيان التى لاحقت أعماله ، رغم انه ما زال ينعم بالحياة ، ورغم أن كتاباته لم ينقض عليها الا خمسة عشر عاما أو عشرين عاما ، ولعله ما زال يؤلف القصص حتى الآن.

ومن يقرأ هذه المقدمة يصاب بالدهشة ، فالكاتب لايتحدث فيها عن نفسه ، بقدر ما يتحدث عنه النقد المعاصر له .

وسترى بين هذه الاقلام أسماء المازنى وهيكل وابراهيم المصرى وزكى مبارك وعبد العزيز البشرى وفكرى أباظة .

« ولم يخل مرجع علمى من مراجع المستشرقين المتوفرين على دراسة الادب العربى الحديث من الاشارة الى هاتين المسرحيتين « فاطمة والوحوش » فمجلة مدرسة الدراسات الشرقية بلندن أشارت الى « فاطمة » ومجلة «المشرق» التى تصدر فى بيروت أشارت اليهما ، ونقل عنها المستشرق جاكوب لاندو فى كتابه « دراسات فى المسرح والسينما العربيين » بالنسبة لمسرحية « الوحوش » كما نقل عن « بروكلمان » بالنسبة لمسرحية فاطمة . »

وستجد أن بعض أعمال محمود كامل ترجمت الى اللغتين الانجليزية والفرنسية ، وأن الفرق المسرحية الكبرى فى عصره مثلت بعض مسرحياته ، وأن السينما أخرجت له قصة من قصصه الطويلة ، وان المطابع أخرجت له عشرات الكتب .

فاذا كان الامر كذلك لماذا اختفى محمود كامل من الحركة الادبية ؟ لماذا لم يعد أحد يقرأ له ؟ لماذا يتخطى مؤرخو أدب القصة اسمه وينسونه تماما ؟ لماذا احتاج الى كل هذه المقدمة ليعيد الى الاذهان عصره الذهبى ؟

ولقد كان محمود كامل مدركا تماما للموقف الذى وصل اليه ، فعندما أتيح له أن يصدر مجموعة قصصية أخرى « أرواح بين السحب » لم يتردد فى أن يعيد نشر المقدمة

الطويلة التى سبق له نشرها منذ اقل من عام فى كتابه «لوحات وظلال» ، بل انه فى هذه المقدمة لم يكن يتورع عن أن يورد بعض النصوص التى كتبت عنه ، ولم تكن فى صفه تماما ، متجاهلا مقاصدها ، أو مخفيا ما فيها مما يعد ضده ليثبت أنه كان باجماع الاراء أستاذ القصة المصرية القصيرة » على حد ماجاء فى نص المقدمة .

ويخيل لى أن كاتبا من معاصريه لم يظفر بما ظفر به من انتشار سريع ساحق ، وان أحدا منهم لم يصب بهذه اللطمة السريعة من النسيان ، واذا كان فى قصص محمود كامل المحامى ما يستحق الدراسة فهو هذا الموقف ، هذه البداية وهذه النهاية ..

يقول المؤلف فى المقدمة : « كان مؤلف هذا الكتاب قد نشر قصصه القصيرة فى مجلتى « الهلال » و « الفكاهة » من صحف دار الهلال فى عام ١٩٣٠، وكان اللون الغالب الذى تميزت به تلك القصص هو تصوير الجانب العاطفى من حياة الطبقة المتوسطة فى مصر ، وكان بلا شك لونا جديدا على الادب العربى اذ لم تكن قصة الحب العربية القصيرة قد ظهرت بعد ، ولم يتنبه النقاد فعلا ، فى بادىء الامر الى هذا اللون الجديد ، أو لعل جدته اختلطت فى تقديرهم بما سبقه من محاولات لارساء أدب القصة العربية القصيرة » .

وربما كان هذا القول صحيحا .. بدليل أنه كان يقرأ بكثرة وشغف .. ولكن يبدو أن فى المجتمعات البشرية موجات غير جذرية خادعة يخطئها بعض الساسة أو بعض الفنانين فينحسرون معها بمجرد انحسارها ..

ففى سنة ١٩٣٠ كانت مصر تحكم تحت سوط اسماعيل صدقى ، وكانت جراحات ثورة ١٩١٩ لم تلتئم بعد ، وكانت محنة الدستور ، والمآسى السياسية والاجتماعية التى شهدتها مصر فى تلك الفترة الحرجة السيئة من حياتها .. كان هذا كله يشكل الحياة الاجتماعية والفكرية فى مصر .

وفى نفس الوقت بدأت تتكون أسر من الطبقة الوسطى استنامت للوضع السياسى والاجتماعى ، وظفرت ببعض الوظائف الرئيسية وبدأت تستمتع بحياة بورجوازية جديدة ، هدفها الاسمى هو النمط الاوربى المنتصر . وكانت ترى أن البلاد متخلفة وان الاحتلال قد يكون نعمة لا نقمة . وأغلب هذه الاسر ضلعت مع الاستعمار وكونت ثروة اقطاعية أو شبه اقطاعية عن طريق التسهيلات التى كانت تمنح لها .

وهى طبقة طارئة تكونت كما تتكون البثور الطارئة نتيجة لعلة من العلل ، لا تلبث أن تزول بمجرد أن يسترد الجسد حياته الطبيعية .

وحاولت هذه الطبقة أن تجعل من نفسها ارستقراطية الشعب المصرى ، فكان جاهها فى الوظائف أو فى الاعمال المهنية كالطب والمحاماة ، وفى حياة الرفاهية التى تستعمل السيارات والفيلات وترد أماكن اللهو والسهر التى لا تتردد فيها كلمة عربية واحدة . وكانت هذه الطبقة مقطوعة الصلة بجذورها ، بل لم تكن لها جذور ، فهى تحتقر تراث أمتها ، وتنسلخ عنه تماما ، حتى تفوز فى النهاية بجهل مطبق بكل ما يتصل بأمجاد التراث ، وتنفى نفسها عن وطنها ، فلا تشعر بأى رابطة به أو أى اكتراث لشأنه . وهذه الطبقة تتألف من بعض العناصر الاجنبية الوافدة وتكون الارستقراطية الجديدة ، وتصبح لها صحفها الخاصة وكتبها الخاصة ، وثقافتها الخاصة ، ولهذا ظهرت تلك المجموعات العديدة من الصحف الاجنبية فى مصر ، وكان طبيعيا أن يكون البورص أو الجورنال ديجيبت أو الاجبشيان جازيت أو غيرها من تلك الصحف هو المعبر عن مصالح هذه الطبقة ، ودليل ارستقراطيتها فى الوقت نفسه .

وانعزلت هذه الطبقة عن الشعب المصرى تماما فى أسلوب معيشتها وفى مصادر ثقافتها ، وكونت خليطا من الفرانكو أراب كثير الاعتزاز بنفسه تجاه بقية الشعب ، تابعا مقلدا تجاه عناصر الحضارة الاوربية الغازية .

ويبدو أن هذه الطبقة قد هزت محمود كامل هزا ، ولعله كان ينتمى اليها بصورة من الصور ، وليس محض صدفة أن تهتم به الصحف الناطقة باللغات الاجنبية ، وأن تعلق دائما على قصصه ، وان يصفه بعض كتابها « بأستاذ القصة القصيرة المصرية » بل وأن تترجم بعض قصصه وتنشرها .

وكانت هذه الموجة الخادعة قد جرفت محمود كامل فيمن جرفت من الكتاب ، ولم يتوقفوا لحظة واحدة ليتأملوها ، ويبحثوا عن جذورها ، ويدركوا أبعد مدى لها .

وفى الناحية الاخرى نرى توفيق الحكيم ، وهو فى نفس الفترة التاريخية ، وتكاد تكون له نفس الظروف الاجتماعية ، يدرك زيف هذه الموجة ، ويقف ضد تيارها ويلمس لمسا مباشرا حقيقة اتجاه الموج داخل مجتمعه ، فحين تصدر قصص من امثال « أرواح بين السحب » يصدر توفيق الحكيم « عودة الروح » و « يوميات نائب فى الارياف » .

فما الذى كانت تتحدث عنه قصص « أرواح بين السحب» ؟

القصة الاولى فى هذه المجموعة والتى تحمل نفس الاسم ، تروى مغامرة فتاة من نفس الطبقة ، أبوها حكمدار أو مدير مديرية ..

« لم تكن تعرف شيئا عن الحياة خارج «بيت المدير» الكبير ذى الحديقة الواسعة ـ وكل البيوت فى قصص محمود كامل لها حدائق واسعة ـ المطلة على الترعة أو على فرع رئيسى من فروع النيل ، ـ فالامر ليس محددا اذن .. هناك بيت ذو حديقة واسعة تطل بصورة من الصور على ترعة أو فرع من فروع النيل ـ بل لم يكن مستطاعا أن نعرف شيئا لان صوت حوافر الجوادين اللذين يجران العربة كان معروفا لدى أهل المدينة ، فلا تكاد الحوافر يرتفع دبيبها حتى تتطلع الانظار الى من فيها ، فاذا وقعت على والدتها وهى الى جانبها فهم الجميع توا أن « امرأة المدير » خارجة لترد الزيارات ، وكان المفروض دائما أن تطرق « هى » الى الارض فلا تلتفت الى أى جانب حتى لا تشجع تلك النظرات النهمة التى كانت تصوب الى من بداخل العربة » .

وسنرى أن بطلات قصصه الاخريات لا يختلفن عن هذه الفتاة أدنى اختلاف ، قد يكون اسمها مرة ديرى أو ميمى أو نينى أو غير ذلك .. ولكنها ليست معينة ، وليست لها شخصيتها الانسانية المميزة .

هذه الفتاة تتعرف بشقيق صديقتها وتحبه ويحبها ثم لأمر ما غير مفهوم يتركها لتعيش فى « بيت الارواح » وحيدة منطوية وكأنها فى دير .

والقصة الثانية « ذكرى الغرام » ، فتاة من نفس النوع الهلامى ، تحب فتى من نفس النوع هو الذى يتكرر دائما فى قصص محمود كامل ، ويفشل هذا الحب قبل أن يتم زواجهما لان أهل الفتاة أرغموها على زوج آخر .. المهم انه يحدث فراق ثم لقاء ثم فراق .. و « عيون معصوبة » قصة تدور فى شكل حوار تليفونى بين ديرى أو ميمى ونحات شاب ..

مكالمة صبيانية سخيفة من طراز المعاكسات التليفونية التى يلجأ اليها بعض الفتيات فى سن المراهقة ..

وعطر قديم .. وامرأة الغدر .. وهارب من الصيف .. الخ ..

وفى هذه القصص يتبادل البطل والبطلة ـ وهما غالبا الشخصيتان الوحيدتان فى القصة ـ حديثا تليفونيا او خطابات، أو حديثا مباشرا تحت جذع شجرة فى حديقة مينا هاوس ، او على الحشائش ، أو الى مائدة فى احدى الكازينوهات الكبرى ، وهما دائما يتحدثان عن أشعار وقصص فرنسية ويبدو انهما يتكلمان باللغة الفرنسية ، والاشعار القصص التى يقرآنها من نوع ردىء لكتاب وشعراء لا قيمة لهم .. ولكنهما سعيدان بهذه الاشعار وتلك القصص ، والمؤلف سعيد معهما ، ودردشة طويلة تتردد فيها كلمات : شريرة .. مجنونة .. يا طفلى الكبير .. (تتردد هذه الكلمات بالذات فى كل القصص تقريبا) .

ولم يبد أن هذه الشخصيات تعيش فى مجتمع يغلى ، فنحن امام فتيات من نوع ديرى وشبان يخافون وشعراء وكتاب لا أدرى فيما كانوا يكتبون او ينحتون ..

والعيب البارز لهذه القصص انك لا تعـرف عن اى عصر تتحدث ، فليس فيها من سمة عصرها شىء ، ولا أى نوع من الناس او المشاكل او التفكير تتناول ، هى أرواح بين السحب فعلا ليس لها من اهل الارض شىء، وليس لها من اهل السماء شىء.

واذا أراد دارس أن يدرس تلك الفترة التاريخية من حيـاة الشعب المصرى ، والتى ظهرت فيها هذه القصص ، وتحـدثت عنها ، لن يستفيد شيئا من قصص محمود كامل .

حتى عاطفة الحب لن تجد لها صورة حقيقية واحدة ..ان المحبين عنده يلتقون لاسباب تافهة ويفترقون لاسبـــاب اكثر تفاهة ، ويبكون ويضحكون دون ادنى سبب .

والهوة التى سقط فيها محمود كامل كاديب هى الانعزال، هى الاستجابة لبريق الموجة الخادعة ، أو هى افتقاره للقدرة على الابصار والتأمل ..

لقد أحس ان غالبية القراء من أبناء الطبقات المتوسطة الفقيرة يتطلعون الى الحياة الرخية المرفهة . كما أدرك أنه يستطيع أن يقدم نماذج عربية من القصص الفرنسية الرديئة المتداولة .. وكان ينشد النجاح السريع .. لم يكن ذا هدف ولا فلسفة ولا موقف ، وهو نفسه يقول فى المقدمة « ان شخصيات قصصى لم تخلق لتكون موضوع رسالة أو لابراز فكرة من افكارى ، اننى أنفخ الحياة فى الشخصيات ثم لا البث ان اتركها نهبا لمصيرها المحتوم ، ولا يهمنى كثيرا ان اقدم ما تعنى بتقديمه أكثر القصص من مأساة لا غبار عليها ، اننى أبحث فى الحياة ولا حرج اذا كانت الحياة نفسها بعيدة عن الكمال » .

وليس فى امكان أحد أن يكتب فى الفراغ ، ولا أن ينحت لمجرد النحت ، هناك دائما فكرة ما تسيطر على الكاتب .. فاذا لم تكن هذه الفكرة موجودة ، فنحن لسنا أمام محاولة تعبيرية بل أمام محاولات تدريبية للانشاء أو البلاغة ، محاولة شكلية لا قيمة لها ، لان عبقرية الشكل تأتى من معاناة التعبير عن موضوع يريد أن يكتسح قراءه ، يريد أن يهدم بأقصى قوة ، وأن يؤسس على أقوى دعامة .. يريد أن يكسب اشد معارضيه ضراوة .

والكتابة التى تفتقر الى الهدف أو التصميم ، لا تصبح مجرد معانى فارغة ، بل تصبح شكلا فنيا قبيحا ، ولهـــذا فقصص «أرواح بين السحب » لا يتوفر فيها أى شرط من شروط القصة القصيرة الفنية ، هى قصص من حيث « الشكل » ضائعـة أيضا ، فمن الصعب أن تدرجها تحت اى نـوع مـن الانواع المعروفة فهى ليست صورة، وهى ليست قصة مركبة، وليست قصة موقف ، وليست قصة حدث ، فأستطيع أن أحصى من بين ثلاث عشرة قصة ـ وهى قصص المجموعة ـ ست قصـص عبارة عن حوار بين « هو وهى » عاشقان افترقا ثم التقيا ، أو التقيا ليفترقا .. والحوار ساذج وسطحى ولا يمثل أى لون من الوان الصراع ، ولا يقوم بأية وظيفة للتعبير عن شخصية قائله او ازمته .. فهى قصص الحركة فيها جامدة ، وقائمـة على الاستطرادات ، يتناول فيها كل من الطرفين استـــعادة الذكريات لتكوين نسيج واه من الاحداث غير الهامة وغـير المتحركة .

وأستطيع أن أحصى أيضا ثلاث قصص أخرى تقوم عـلى شكل خطابات متبادلة تمثل نفس العيوب .

وتشعر وانت تقرأ مثل هذه القصص ان الكاتب يبتـدىء القصة بلا فكرة سابقة ، وانه يقفز من خاطر الى خاطر ، فى عجلة وعدم انتباه ، ودون اى نية للوقوف والتدبر ،فالملاحظات سريعة وسطحية ، والشخصيات مجرد ضباب .. مجرد هى.. أو هو .. أو ميمى وسامى وريرى وحمدى .. أى اسم .. واى شخصية .. ولعله كان مخطئا حين ذكر على سبيل الفخر « انه كان يكتب كل اسبوع قصة جديدة » !

ولكن ما هو خطأ نقاده .. ما هو خطأ هؤلاء الذين لاحقوه بالتقريظ والتمجيد .. ؟ انهم على الارجح نقاد من نوعه كمؤلف، او مجرد مجاملين ..

واذا وقف محمود كامل منهولا امام النتيجة التى وصل اليها، ككاتب منسى ، يحاول ان يسأل فيم اذن كان القراء يقبلون على قصصه ، فيم كان اذن حديث الكتاب والصحف والمجلات .. فليس لهذا اجابة الا انه مر بموجة خادعة ليست أصيلة فى تكوين الشعب المصرى ، موجة سطحية عابرة فمال معها ، ولم يحاول أن يتأملها ، أو لم يعن بسبر غورها كما فعل كتاب غيره ربما كانوا اقل لمعانا منه ، واقل شعبية ، بل هم كانوا كذلك على وجه التاكيد .

على أن محمود كامل لم يمض دون أن يترك أثرا ، لقد عبر هو عن هذه الموجة ، وجرف اليها العديد من الشبان فقلدوه، وساروا مع الموجة حتى اذا اختفت أحسوا بالضياع ، فمنهم من توقف عن الكتابة ، ومنهم من حاول أن يتعلق بموجة أخرى لا تقل سطحية وخداعا عن الموجة الاولى ، وهؤلاء الكتاب لم يزل بعضهم صامدا فى الميدان ، النقد الادبى يتجاهلهم وقراء الموجة يقبلون عليهم فى شغف ، وغير المسئولين من الـكتاب والنقاد يدقون لهم الطبول .. ولعلهم عما قريب سيعيـــدون طبع بعض كتاباتهم ويزودونها بمقدمات طويلة تحفل بـكلمات التقريظ والتمجيد ، ستقرأ فى دهشة .. وستعيــــد نفس التساؤل !

أحمد عباس صالح



فى السنوات الاخيرة ظهرت كتب عديدة عن فلسطين وقضية اللاجئين ، قليل منها كان يتناولها بموضوعية وفهم لظـروف هذه القضية ودور العرب فيها وموقف العالم منها ، وكثير من هذه الكتب كان يغلب عليها طابع الحماسـة وتناول القضـية بمنأى عن المجال الدولى .

ويعتبر كتاب « فلسطين » الذى نعرضه اليوم من الـكتب الهامة التى عالجت قضية فلسطين بوعى وفهم لتاريخ هـــذه القضية ودور الاستعمار العالمى فى تشريد مليون لاجىء عربى، وهو يوضح كيف قامت انجلترا ـ تشاركها أمريكا بعد ذلك ـ للعمل على طمس فلسطين العربية ، وخلق بدعة جديدة أطلقوا عليها اسرائيل مستخدمين فى ذلك كافة الحيل والمؤامرات سواء فى المجالات الدولية أو أدواتهم من الملوك والحكام العرب الرجعيين ليقوموا جميعا باكبر جريمة عرفها التاريخ فى القرن العشرين.

ويحدد المؤلف منذ البداية قضية اللاجئين بانه لا يمكن بحثها منفصلة عن قضية فلسطين فهما قضيتان متصلتان ، بل هما ـ فى الحقيقة والواقع ـ قضية واحدة ، وكذلك لا يمـكن بحث هذه القضية الواحدة منفصلة عن خطط الاستعمار العالمى للشرق عامة ولبلاد العرب خاصة ولابمعزل عن خطط الصهيونية العالمية منذ عهد التسلط على العالم ، فاغتصاب فلسطين وخلق اسرائيل واجلاء اللاجئين الفلسطينيين لم تكن كلها نتيجة لقرار التقسيم الذى صدر فى ٢٩ نوفمبر عام ١٩٤٧ فقط أو نتيجة الاحداث التى اعقبت عام ١٩٤٨ فحسب ، انما كانت أيضـا

نتيجة لخطة استعمارية قديمة ، وضعها الاستعمار العالمى الذى كانت بريطانيا تتزعمه آنذاك ، كما كانت أيضا نتيجة لخطط الصهيونية العالمية التى اخذت منذ أواخر القرن التاسع عشر تحلم بالدولة اليهودية ، وتعمل بنشاط وضغط لان تكون فلسطين أرض هذه الدولة ووطنا لما اسمته بالشعب اليهودى .

وقد كان من الممكن ان يندمج اليهود فى قوميات البلاد التى كانوا يعيشون فيها ويتكلمون لغتها عند ظهور القوميات فى القرن التاسع عشر ، غير ان تطور اليهودية المعكوس وظهورها بمظهر جديد يحمل فى طياته نزعة رجعية جديدة هى نزعة : « اليهودية دين وقومية » حالت دون ذلك، وقوت من نزعتهم الانعزالية فى كل بلد يعيشون فيه وأدت فى النهاية الى مقاومتهم واضطهادهم

اذ لم يكن الالمانى أو المجرى اليهودى وفيا لالمانيته أومجريته ولا مخلصا لمجتمعه الذى يعيش فيه أو مرتبطا به وبمصالحه ، بل أصبح يرى نفسه بعد اعتناقه الصهيونية غريبا ، ومن هنا نشأت المشكلة اليهودية فى كل بلد يعيش فيه أناس يدينون باليهودية ، واتسعت هذه المشكلة حتى أصبحت من مشاكل معظم دول أوربا فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر، فقد استغل الانتهازيون اليهود هذه العقدة لدى بعض المتدينين ، وراحوا يغذونها ويوجهونها لمصالحهم المالية أو اطماعهم الاحتكارية أو هوسهم للتسلط والتحكم او نزعاتهم العنصرية المتطرفة حتى اصبحت مقاومتهم هدفا من أهداف الحركات القومية فى كثير من بلدان العالم .

وقد كان من الممكن أن تظل آمال اليهود ومخططاتهم وقراراتهم مجرد أحلام وأمان لو لم تتفق أحلامهم مع مصالح الاستعمار العالمى وخططه ، ففى عام ١٩٠٤ عقد الاتفاق الودى بين انجلترا وفرنسا لتحاشى التنافس فيما بينهما ولقطع الطريق على اية حركة وطنية فى البلاد العربية ، غير أن هذا الاتفاق الثنائى لم يرض انجلترا ولم يطمئنها على مشروعاتها التوسعية فظلت تبحث عن اتحاد اوسع وأشمل حتى جاءت وزارة الاحرار الحكم عام ١٩٠٧ برئاسة كامبل ميزمان ليتبنى فكرة تشكيل الاتحاد الاستعمارى من الدول ذات المصالح فى افريقيا ومنطقة الشرق الاوسط وأن يكون الاتحاد من انجلترا وفرنسا وبلجيكا وهولندة والبرتغال وأسبانيا وايطاليا لايقاف المد الاستعمارى الالمانى الجديد من جهة ، ولتامين وتنسيق التوسع الاستعمارى البريطانى من جهة أخرى ، واتفقت الدول المذكورة على الاتفاق الودى بينها ، وكونت لجنة من خبرائها لتتولى دراسة الحلف الجديد ووضع تقرير كامل عن خطة الاستعمار الجديدة.

وبحث التقرير منابع الخطر على كيان هذه الدولة وكانت النتيجة أن الخطر المهدد يكمن فى البحر المتوسط وفى حوضه وشواطئه ، ففى هذه البقعة وما يحيط بها يعيش شعب واحد تتوفر له من وحدة تاريخه ودينه ولغته وآماله كل مقومات التجمع والترابط والاتحاد وتتوفر له فى نزعاته التحررية وفى ثرواته الطبيعية ومن كثرة تناسله كل أسباب القوة والتحرر والنهوض .

وأوصى التقرير بضرورة فصل الجزء الافريقى من هذه المنطقة عن جزئها الاسيوى ، واستهدف التقرير محو عروبة المنطقة التى تصل آسيا بافريقيا ، والتقت الصهيونية بمخطط الاستعمار الجديد ، وسارعت انجلترا للاخذ بيدها فتقدمت باقتراح استيطان اليهود فى سيناء ولكن مصر عارضت بشدة ، فعادت انجلترا تعرض على الصهيونية مستعمرتها فى أوغندة كمنطقة تجمع مؤقتة ينقلون بعد ذلك الى فلسطين، ولكن المؤتمر الصهيونى المنعقد فى لاهاى سنة ١٩٠٨ رفض هذا العرض وأصر على التمسك بهجرة اليهود الى أرض الميعاد ، ومنذ ذلك الوقت ضاعفت الصهيونية جهودها ووضعت كل نفوذها المالى والسياسى فى خدمة الاستعمار البريطانى وساهمت فى خلق ظروف الحرب العالمية الاولى وفى زج أمريكا فيها الى جانب انجلترا ، وقبيل نهاية الحرب قدم الزعيم الصهيونى البريطانى هربرت صمويل الى حكومته تقريرا عرض فيه مشروع تأسيس دولة يهودية فى فلسطين تحت اشرافها واقترح حشد ثلاثة أو أربعة ملايين يهودى اوربى فيها وبرر مشروعه بجملته المشهورة :

« فنكون بذلك قد أوجدنا بجوار مصر وقناة السويس دولة جديدة موالية لبريطانيا » .

وصدر بعد ذلك وعد بلفور فى ٢ نوفمبر عام ١٩١٧ وعلى الرغم من المبررات والتسترات التى أضفاها الاستعماريون على حقيقة وعد بلفور وعلى حقيقة الدوافع التى أدت الى اصداره فقد كان اول فضيحة لخطة الاستعمار ما أعلنه القاضى برانديس مستشار الرئيس الامريكى ولسون بعد انتهاء الحرب من قوله :

« ان القصد من طلب اليهود تسهيل هجرتهم الى فلسطين هو أن يصبحوا أكثرية فيها ، وعلى العرب أن يرحلوا منها الى الصحراء »

كما أعلن وايزمان :

« اننا اتفقنا مع الحكومة البريطانية على تسليم فلسطين لليهود خالية من سكانها العرب » .

ومنذ صدور وعد بلفور وانتهاء الحرب ارتقت نظرة الاستعماريين الى خطتهم المرسومة من مرتبة الحلم والتخطيط الى مرتبة التنفيذ وانكشف دورها التآمرى على العرب حين نشرت الحكومة الروسية عام ١٩١٧ جميع المعاهدات السرية للحلفاء وكان منها معاهدة بطرسبرغ واتفاقية سايك بيكو وفيهما كانت تحتفظ انجلترا لنفسها بالانتداب على فلسطين تهيئة لتسليمها لليهود ، واقر الانتداب فى مؤتمر سان ريمو عام ١٩٠٢ ، وفى ٣٠ يونية عام ١٩٢٢ اتخذ مجلس الشيوخ الامريكى قرارا مشتركا بتاييد انشاء الوطن القومى اليهودى فى فلسطين وباقرار صك الانتداب البريطانى بعد ان أكدضرورة قيام مباحثات مع بريطانيا لعقد معاهدة تضمن المصالح الامريكية فى فلسطين فى المستقبل ، وللدفاع عن مصالحهم فى المنطقة قدموا جميع المساعدات الاقتصادية والحربية لليهود .

وخلال ذلك لم يقف شعب فلسطين موقف المتفرج من قضية وطنه بل كافح بعناد وايمان وتضحية واستنفد فى كفاحه كل وسائله وامكانياته الشعبية المحدودة وقدم من الضحايا والتضحيات على مذبح حريته وعروبته ما يعتبر بحق مثلا يحتذى فى كفاح الشعوب ، غير أن التآمر عليه من قوى الاستعمار والصهيونية فى الميدان السياسى والدولى وتضافر كل هذه القوى مع الرجعية العربية فى الداخل كان نتيجته ما نراه اليوم وقد استخدمت كل اساليب الخداع والتضليل بالوعود والعهود والنداءات والوساطات من قبل الرجعية العربية الامر الذى أدى بالشعب الفلسطينى الى ذلك المصير المؤلم وهو حرمانه من وطنه بعد مهزلة حرب عام ١٩٤٨، ولكن كان امتزاج دم الشهداء فى أرض فلسطين وتجربة الاحرار فى معركة الحرب أثرا كبيرا على سياسة العرب جميعا بعد ذلك ، فبدأ ضغط الجماهير على الحكام وبدأت العروش تهتز ، عرش تلو الآخر وأصبح الكفاح ذو شقين ضد الاستعمار وضد عملائه الرجعيين من الحكام واستيقظ الضمير العالمى الحر على هول مأساة اللاجئين التى حاول الصهيونيون والامريكيون والانجليز طمس معالمها المروعة ولكن دعوى الحرية والانسانية انتصرت على افتراءات العدوان والاستعمار وبدأ العالم يقف اليوم على تفاصيل الدور المتآمر الحقير الذى مثله الصهيونيون والمستعمرون فى خلق مشكلة اللاجئين ، وعرف العالم الحر ان اسرائيل كيان انشأه وعد استعمارى بريطانى واحتضنه وتولاه بالمال الاحتكار الامريكى وحماه وزوده بالسلاح الاستعمار العالمى فجاءت اسرائيل الى الوجود كيانا غير شرعى وبرزت الى العالم دولة قامت من أساسها على العدوان والاغتصاب ، والعرب لا يقبلون اى حل ينقص من حقوقهم وعودة اللاجئين العرب الى وطنهم وممتلكاتهم ويعترف لشعب فلسطين باستقلاله وتتاح له فرصة تقرير مصيره فى ظل ضمانات دولية .

ولم يعد اليوم كالامس فالعرب جميعا هذه قضيتهم وقد نجح كفاحهم فى الجزائر التى نالت استقلالها وتخلصت معظم البلاد العربية من حكامها الرجعيين اعوان الاستعمار فى المنطقة .

هذا بجانب نصرة الشعوب المحبة للسلام لعدالة هـــذه القضية وتقلص النفوذ الاستعمارى فى العالم ، كل هذا فى صف القضية ويؤكد الانتصار فى هذه المعركة المقبلة التى يستعد لها كل عربى لانها تعنى حريته وكرامته ووحدته .

ومع ان هذا الكتاب يعتبر من الكتب الهامة فى تاريخ قضية فلسطين الا أننا لاحظنا بعض الاخطاء التاريخية نرجو ان يتحقق منها المؤلف لتصحيحها فى طبعته الثانية .

ففى صفحة ١٤ كتب المؤلف ان قرار التقسيم صدر فى ٢٩ نوفمبر سنة ١٩٤٨ ، والصحيح انه عام ١٩٤٧ ، وفى صفحة ٣٥ يقول ان هارتزل مات عام ١٩٠٣ ، والصحيح انه مات فى ٤ يوليو عام ١٩٠٤ وفى صفحة ٣٤ يقول ان هارتزل نشر كتابه المعروف « الدولة اليهودية » عام ١٨٩٥ ولـكن المعـروف أن هارتزل نشر كتابه هذا عام ١٨٩٦ .

وفى صفحة ٣٧ يقول المؤلف : فى عام ١٩٠٧ سقطت وزارة حزب المحافظين وجاءت وزارة حزب الاحرار برئاسة كامبـــل نبرمان والمعروف ان وزارة الاحرار برئاسة كامبل نبرمان تولت الحكم من عام ١٩٠٥ الى عام ١٩٠٨ .

وفى صفحة ٤٥ يقول ان المؤتمر الصهيونى المنعقد عام ١٩٠٨ رفض فكرة الوطن اليهودى فى اوغندة ، والمعروف ان المؤتمر الصهيونى السابع رفض هذه الفكرة عام ١٩٠٥ .

وفى صفحة ٣٢٣ يقول المؤلف نقلا عن ارنولد توينبى من كتابه « دراسة فى التاريخ » ان انجلترا ادارت شئون الانتداب من عام ١٩١٧ ـ ١٩٤٨ ولكن الصحيح فى كتاب توينبى والمعـروف تاريخيا ان انجلترا ادارت شئون الانتداب من عام ١٩٢٢ .

هذه بعض ملاحظات على الكتاب ولكنها لا تقلل من الجهد الذى بذله مؤلف هذا الكتاب والذى يعتبر بحق شاملا لتاريخ هذه القضية التى يهتم بها العرب جميعا ، وما زلنا فى حاجة الى كتب كثيرة عن قضية فلسطين ودور اسرائيل فى المنطقـة ليس لنا فقط بل لتنشر فى جميع انحاء العالم لتحد من نشاط الاستعمار والصهيونيين فى طمس معالم هذه القضية والعمل على تصفيتها .

جلال السيد

***

مالك بن نبي

ميلاد مجتمع جديد

ترجمة : عبد الصبور شاهين

عالم تحكمه الفلسفة ، هذا العالم الذى نعيش فيه . وحيث تختفى الفلسفة يحل الفراغ ، والفراغ يجلب اطماع الدول الكبرى ، الدول التى يحكمها رجال تحكمهم الفلسفة .

فالصراع الناشب بين القوى المختلفة ـ ولو فى الظاهر ـ صراع فكرى ، والطموح من صفات الفكرة ، انها تندفع دائما لتنطلق بعيدا عن موطنها وتظل فى اندفاعها هذا معتمدة على رجال آمنوا بها ، مكتسحة امامها كل فراغ حتى تصطدم بفكرة اخرى .

واذا كان الادب معبرا عن واقع الامة ، وهو كذلك فى الغالب ، فان ادبنا يقدم لنا الانذار الحاسم ، ذلك ان جانبا كبيرا من هذا الادب ينعكس عن الاحساس بالضياع ، والضياع لا يوجد حيث يوجد الايمان .

اذن فالفراغ يتهددنا والعالم كله ينتظرنا ، اما لنثبت له وجودنا أو لتبتلعنا قواه المتصارعة .

هذه الازمة ـ ازمة الايمان فى مختلف مظاهره العقائدية والسياسـية والاجتماعية ـ تستولى تمـاما على اهتمام المفكر الجزائرى الاستاذ مالك بن نبى . و « ميلاد مجتمع » هو اخر مؤلفاته التى تبحث مشكلات الحضارة وشروط النهضة ونحن لا نعدو الحقيقة ـ وان كنا نعدو الحساب ـ اذا قلنا ان المؤلف لم يكتب غير كتاب واحد ، اذ ان تلك المؤلفات تصدر عن روح واحدة وتنشد هدفا واحدا وتتبع اسلوبا متشابهـا فهى مترابطة متكاملة . ولذا فمن الانصاف للمؤلف ومن الخير للقارىء ان نعطى فكرة عن طبيعة تفكير الكاتب وجوهر ارائه قبل ان نعرض لكتابنا .

« ان مشكلة كل شعب هى فى جوهرها مشكلة حضارته، ولا يمكن لشعب أن يفهم أو يحل مشكلته ما لم يرتفع بفكرته الى مستوى الاحداث الانسانية ، وما لم يتعمق فى فهم العـوامل التى تبنى الحضارات أو تهدمها » هذا ما يقـرره مالك فى « شروط النهضة ومشكلات الحضارة » وهذه الفكرة تمثـــل منطلقة الى تلمس الادواء التى ترزح تحتها مجتمعاتنا ومن ثم الى اقتراح العلاج المناسب لها .

فما هى هذه الادواء وأين تعيش ؟

ولكى يجيب الكاتب فلابد أن يبدأ ببلده الذى عانى طـويلا مرارة المشكلة ، من الجزائر ، ولكنه لا يقنع بوضـــع حلول اقليمية ، بل انه لا يتصور مشكلة الاقليم الا فى اطار العـالم الاسلامى كله ، هذا العالم الذى تعوق السلبية وانعدام الفاعلية حركته نحو المستقبل بالرغم من الجهود المخلصة التى تبـذل فى سبيل النهضة .

ومن اجل هذا يجب أن نعرف المقياس العام لعملية الحضارة انه « الحضارة هى التى تلد منتجاتها » هذه هى القاعـدة التى يقول مالك ان من السخف ان نعكسها حين نريد ان نصنع حضارة من منتجات حضارة اخرى « فليس من الواجب لكى ننشىء حضارة أن نشترى كل منتجات الاخرى » لاننـا اذا اشترينا الاشياء فلن نستطيع شراء الافكار والاذواق التى تكمن وراء تلك الاشياء ولذلك فان هذه العملية ستنتهى بنا الى ما يسميه الكاتب « بالحضارة الشيئية » القائمـة علـى « تكديس » المنتجات لا على خلق روح جديدة تعرف كيف تنتـج ما تريد وكيف تستخدم ما أنتج .

وعناصر الحضارة هى : الانسان ، والمادة ، ويستخـدم المؤلف بدلا منها كلمة التراب ـ والوقت .

ولكن لم لا توجد الحضارة دائما حيث تتوفر هذه العناصر؟ ويجيب المؤلف بعد تحليل تاريخى دقيق بان هذه العنـاصر لا تنتج حضارة الا بتدخل « مركب » يمكن أن نطلق عليـه « مركب الحضارة » وهو الفكرة الدينية التى رافقت دائما تركيب الحضارة خلال التاريخ .

ولكن هل يمكن أن يقوم الدين بهذا الدور فى الحالة الراهنة للشعوب الاسلامية ؟

وبلا تردد يجيب مالك على هذا السؤال بان « قوة التركيب لعناصر الحضارة خالدة فى جوهر الدين وليست ميزة خاصة بوقت ظهوره فى التاريخ » .

ويحدد القرآن الشرط القاسى الذى لا يمكن للدين بغيره أن يصنع حضارة فى الآية الكريمة : « ان الله لا يغير مابقوم حتى يغيروا ما بانفسهم » والتاريخ نفسه يؤيد القرآن فلم يرو لنا قصة واقع تغير قبل تغير نفوس الناس .

وفى كتاب اخر يناقش المؤلف أهم مظاهر التغيير ـ وهـو الثقافة ـ والثقافة ليست مجموعة من الافكار بل انهـــا

نظرية فى السلوك أكثر من أن تكون عددا من الافكار ، فخلق ثقافة يعنى ان تغييرا هائلا قد طرأ على مكونات الشخصية فادى الى ظهور نفسية جديدة فى طريقة تفكيرها وفى مثلها الاخلاقية وفى تطلعاتها الى المستقبل .

وهذا بالضبط هو ما تطمح اليه الشخصية الافريقية فى هذه الفترة الدقيقة من تاريخ العالم، هذا الطموح الذى تحتمه ظروف العالم اليوم فليس فى هذا العالم ثقافة منعزلة او قادرة على الانعزال ، واذن فالمطلوب من ثقافتنا أن تطل على العالم من أوسع الابواب ، ولكن العالم تتنازعه ثقافتان متباينتان : الثقافة الغربية ، والثقافة الماركسية .

وهنا لابد أن نواجه سؤالين ، أنسال الى أين تتجه ثقافتنا؟ أم نسال ما الذى يمكن ان تقدمه هذه الثقافة الى العالم ؟

والمؤلف ينحى بالسؤال الاول بعد تحليل لطبيعة الثقافة والفروق الموجودة بين التفسيرات المختلفة للثقافة ، فلابد لهذه الثقافة أن تشق لها طريقا جديدا ، وهو يحدد مهمة هذه الثقافة بتحقيق ثلاثة أمور :

١ ـ الارتفاع بمستوى الرجل الافريقى المتحرر من الاستعمار او الذى لا يزال يرسف فى أغلاله الى مستوى الحضارة .

٢ ـ الارتفاع بالرجل المتحضر الذى لا يزال ضميره ملطخا بائم الاستعمار الى مستوى الانسانية .

٣ ـ ادخال الشخصية الافريقية فى مسالة السلام .

ولن تستطيع النخبة الافريقية ان تقوم بدورها هذا الا اذا تبينت وضعها الحالى وآمنت بحاجة العالم اليها . وقضية السلام تفرض اليوم نفسها على العالم كله ، والثقافة الافريقية تستطيع ان تقوم بدورها المهم فى حل الازمة العالمية بتغيير الموقف الفكرى والاخلاقى للانسان ازاء المشاكل القائمة اليوم.

ولكن الشخصية الافريقية لن تصل الى هذا المستوى الا اذا استطاعت ان تواجه الصعوبات التى تعترض طريق النمو وتتغلب عليها . والاستاذ مالك يلاحظ ـ فى رسالة عن الصعوبات فى المجتمع العربى ـ أن المسئولين ، وعلى راسهم الرئيس جمال عبد الناصر ـ يحسون بهذه الصعوبات احساسا واضحا ، هذا الاحساس الذى هو دليل على النمو وعلامة على دخول الامة حلبة الكفاح .

والصعوبات اما ان تنشا من خلل فى عالم الافكار واما ان تنشأ من خلل فى عالم الاشخاص ، واما أن تنشأ من خلل فى عالم الاشياء ، واما ان تنشأ من خلل فى علاقات هذه العوالم بعضها ببعض .

ونحن نواجه هذه الصعوبات لان الانسان الذى ينتقل الى الحضارة تتنازعه قوتان : قوة سلبية تريد ارجاعه الى الوراء باستغلالها طبيعة الاستقرار فى الانسان وقوة ايجابية تدفعه الى تحقيق مستقبله .

ويحذرنا مالك من أمرين : الاول أن نواجه المشكلات متشائمين لاننا اذا فعلنا ذلك فقد وضعنا المشكلات فى حكم الاستحالة والثانى ان نواجهها متساهلين مستهترين ، فينبغى علينا أن نتخلص من نفسية الاستحالة ونفسية التساهل ، فليس هناك شىء سهل وليس هناك شىء مستحيل ، كما ينبغى علينا ايضا « أن نركز منطقنا الاجتماعى والسياسى والثقافى على القيام بالواجب أكثر من تركيزنا على الرغبة فى نيل الحقوق لان كل فرد بطبيعته تواق الى نيل الحق ونفور من القيام بالواجب »

ولكن ما موقف الاستعمار من كل هذا ؟

هل يترك بوادر الحضارة حتى تصبح مظاهر حضارة ؟

هل يسمح لبذور الثقافة أن تصبح أزهارا واشجارا ؟

هل ينتظر حتى يرى الفراغ يمتلىء ليصبح واقعا مهابا ؟

الاجابة بلا شك بالنفى ، ومالك بن نبى يعزز هذا النفى بما له من تجربة شخصية مع اساليب الاستعمار الرهيبة والغريبة وهو يخصص لدراسة هذه الاساليب وتنبيه أذهان الشباب العربى لها كتابه « الصراع الفكرى فى البلاد المستعمرة » هذا الكتاب الذى يثير كثيرا من التساؤلات البارعة ، ويضرب الكاتب أمثلة حية يعزز بها آراءه منها ذلك الخبر الذىنشرته الصحافة حتى فى البلاد العربية نقلا عن شركة انباء امريكيةتحت عنوان « خطف خائن كبير فى الجزائر » اما من ذلك الخائن فهو فضيلة الشيخ العربى التبسى الذى اختطفتهاليد السوداء فى العاصمة الجزائرية ، ثم تنشر الصحافة بعد أسبوع ثلاثة اسطر لتدارك الخبر « وكان التدارك مائعا جدا حتى انهلم يزل الشبهات التى القاها فى الاذهان النبأ السابق كأنما اليد التى حررت هذا التدارك زميلة اليد التى حررت نبأ الاختطاف ، وهكذا يسدل الليل ظلامه مرة واحدة على مأساة هذا الشهيد الذى قام فى وجه الاستعمار خلال ثلاثين سنة »

ثم يعرض الكاتب صورة أخرى لشيوعى عذبه نفس الجلادين « ينشر عن تعذيبه كتابا تذيع الصحافة التقدمية صيته فىأرجاء العالم ويبلغ طبعه فى البلد الواحد ـ مثل بريطانيا ـ الملايين من النسخ ثم تعرضه الولايات المتحدة فى معرضها فى موسكو خلال شهر أغسطس سنة ١٩٥٩ »

ويتساءل الكاتب بعد أن يقرر بان شعورنا بالمأساة واجب ولابد ان نحنى الرءوس امام كل محنة انسانية : لماذا لم تحرك الصحافة ساكنا بشان فضيلة الشيخ العربى التبسى حينما اختطف من بيته فى الجزائر فغاب حتى الان خبره ؟ فى الوقت الذى تقلق فيه ضمير العالم بسبب تعذيب هنرى اليج أو بسبب ذلك الحكم الذىاصدرتهالسلطات الاستعماريةفىالجزائر على فتاة جزائرية .

والآن نستطيع بعد هذه المقدمة الضرورية ان نتناول الكتاب الاخير للمؤلف « ميلاد مجتمع » يحدد الكاتب فى مقدمة الكتاب الهدف منه قائلا : « اننا نريد أن نعطى للقارىء العربى والمسلم فرصة التأمل فى هذه المرحلة من تاريخ المجتمع حين يولد او حين ينهض وذلك بأن نريه ان النهضة الحقة تقع فى نطاق ظاهرة اجتماعية عبر عنها النبى صلى الله عليه وسلم فى حديثه المشهور « لا يصلح آخر هذه الامة الا بما صلح به أولها » .

وبذلك يضعنا مالك بن نبى من البداية أمام الشرط الاول من شروط النهضة ـ العودة لجوهر الدين ـ هذا الدين الذى استطاع ان يخلق مجتمعا لم يولد تحت ضغط ظروف جغرافية كالمجتمع الامريكىمثلا، بلولد تلبيةلنداء فكرة، فهويمثلالنموذج الايديولوجى من المجتمعات . ويرى المؤلف فى حديث الرسول : « المؤمن للمؤمن كالبنيان يشد بعضه بعضا » صورة المجتمع الاسلامى فى عهده الاول ، فالمجتمع الاسلامى يعد من النموذج ذى الحجر الواحد ، اى ان بناءه قد اتخذ صورة واحدة بغض النظر عن الحركات التى قسمته خلال التاريخ الى طوائف ، انه مجتمع يحتفظ بجوهر الديمقراطية وجوهر الديمقراطية فى رأى المؤلف ان يكون المجتمع بلا طبقات . ويبحث المؤلف فى تعريف كلمة مجتمع ، فيرى أن المجتمع تنظيم معين ذو طابع انسانى يتم طبقا لنظام معين يقوم فى خطوطه العريضة على عناصر ثلاثة :

١ ـ حركة يتسم بها المجموع الانسانى .

٢ ـ انتاج لاسباب هذه الحركة .

٣ ـ تحديد لاتجاهها .

«واذا مافقدت الجماعة الانسانية الحركة فقدت تاريخهاوهى لا تكسب صفة « المجتمع » الا عندما تشرع فى الحركة اىعندما تبدأ فى تغيير نفسها من أجل الوصول الى غايتها » .

وهناك اراء كثيرة فى تفسير الحركة يعرض لها المؤلف كرأى هيجل وقد مر عليه دون تعليق ، ورأى ماركس وقد ربطه بمنطقة ذات طابع اقتصادى معين « يقع متوسط دخل الفرد السنوى فيها تقريبا بين مائتى دولار وسبعمائة دولار وهو المستوى الذى وصلت اليه اليابان من ناحية وانجلترا من ناحية أخرى » .

ويقرر المؤلف ـ الى ان يثبت العكس ـ أن انتشار الفكرة الشيوعية محدود داخل هذه الحدود الاقتصادية المطابقةلحدود

جغرافية معينة وان التفكير الماركسى لم يجد وراء هذه الحدود ظروفا تؤقلمه فهو بهذه الصورة لا يستطيع ان يقدم لنا تفسيرا معقولا للمجالات التى لم ينتشر فيها على الخريطة .

ثم يتطرق الى راى المؤرخ الانجليـــزى « ارنولد توينبى » فى تفسير الحركة الذى يبدو متوافقا الى حد ما مع رأى المؤلف ولذا فهو يريد أن يصوغه صياغة جديدة فى ضوء القرآن بعــد ان اخفق ذلك الراى الذى يفسر الحركة بعاملين ـ نقص التحدى وعنف التحدى ـ فى ايجاد تفسير واضح لمنشأ الحركة التى ولدت المجتمع الاسلامى ، والمؤلف يضع الوعد والوعيد بدلا من النقص والعنف فى نظرية توينبى :

« والواقع أن القرآن قد وضع الضمير المسلم بين حدين هما : الوعد والوعيد ، وبين هذين الحدين تقف القوة الروحية متناسبة مع الجهد الفعال الذى يبذله مجتمع يعمل طبقـــا لاوامر رسالة » .

فالمؤلف اذن يرجع الحركة التاريخية الى مجموع من العوامل النفسية الناتجة عن قوى روحية هذه القوى « التى تجعل من النفس المحرك الجوهرى للتاريخ الانسانى » فكيف يعمل هذا المحرك ، انه لا يعمل الا بتضافر العناصر الثلاثة التى أشرنا اليها فى مقدمة هذا العرض ـ الانسان والتراب والوقت ـ هذه العناصر التى تتضافر فتنتج حضارة وتتنافر فتنتـــج فراغا . وعندما نجد ان الفكرة استطاعت أن تؤلف بين الانسان والاشياء كان ذلك دليل قيام حضارة فى مجال معين ، هذا التآلف بين الناس والافكار والاشياء يترجم عما يسميه المؤلف « بشبكة العلاقات الاجتماعية » وهو مصطلح يضعه ليصف به التركيب الذى يتمثل فى الواقع والذى ينتج عن التآلف القائم بين الفكرة والشخص والشىء .ويظهر التشابه فى دلالة هذا المصطلح ودلالة كلمة الثقافة اذا رجعنا الى كتاب « مشكلة الثقافة » فهو يقول عن الثقافة انها نظرية فى السلوك وانها حياة المجتمع ، وانهـا علاقة متبادلة بين الفرد والمجتمع . ومن المعروف أن الماركسية ترجع تلك الشبكة الى العلاقات الاقتصادية فى المجتمع .

وللمؤلف فى هذه النقطة رأى قد يحمل بعض الغرابة فهو يقرر فيما يتعلق بمفهوم كلمة « ثقافة » أن « النظرية الماركسية ليست مخطئة ولكنها ناقصة بالنسبة الينا لانها لا تسمح لنا بأن نحقق بناء نموذج للثقافة الخاصة بنا » وأنها فى حدود هذا التعبير ايضا « تظل غير مفهومة وغير قابلة للتطبيق على حين انها تعكس ذلك تماما فهى مفهومة وصالحة للتطبيق على ماتؤكد له تجربته اليومية ذاتها ، اذ هو يجد فى ذهنه العناصر التى تكمل التعريف وتمنحه فاعليته عند التطبيق فى وسطه »

فالمؤلف اذن يريد أن يكون لنا تفسيرنا الخاص ووجهة نظرنا المتميزة حتى لو صحت تفسيرات ووجهات نظر أخرى فى مجتمعات مختلفة عن مجتمعاتنا . فاذا زادت فاعلية النشاط الاجتمـاعى او نقصت ، وأرجع الماركسى تلك الزيادة أو ذلك النقص الى تغيير فى الظروف الاقتصادية للمجتمع فانه يعزو هذه الظاهرة التى تغير فى شبكة العلاقات الاجتماعية اذ أن التغييرات التى تتم فى الحياة الاجتماعية انما ترجع الى « العلاقات التى تحول الشروط السابقة للظاهرة الاقتصادية ذاتها حين توحد عناصرها فى خلق حياة انسانية منظمة من أجل الاضطلاع ببعض الوظائف الاجتماعية فى نطاق العمل المشترك الذى يصنع التـاريخ » . والنشاط المشترك يقتضى قيام قيمة خلقية . ويقف الكاتب عند هذه القيمة طويلا ليناقش تلقائية قيامها أو فرضيته وهو يرى أن المجتمعات التاريخية ـ المقابلة للمجتمعات البدائية ـ والتى تكون ٨٠ فى المائة من مجموع سكان العالم انما انطلقت حضاراتها مع ظهور فكرة دينية .

والكاتب يضع هذه الفكرة التى اطلـق عليهـا اصـــطلاح « مركب الحضارة » بجانب فكرة التحدى لتوينبى ، وفكـرة العوامل الاقتصادية لماركس ، وفكرة التعارض بين القضيــة ونقيضها لهيجل .

والدين هو الذى يفرض القيم الخلقية على المجتمع ويستدل على ذلك بما جاء فى القرآن عن منع وأد البنات ، فهذا المنـع لم يأت نتيجة تغير فى الظروف الاقتصادية لان ظاهرة الواد ظلت حتى نزول آية « ولا تقتلوا أولادكم خشية املاق ، نحن نرزقهم واياكم » أى انه لم تكن هناك مدة كافية لحدوث التغير الاقتصادى بين وجود الظاهرة وصدور القرار بمنعها . كمـا اننا لا يمكن أن نقبل تفسيرا نفسيا لمنع الواد فنقول بأن نفوس المسلمين لم تقبل ما كانت تقبله نفوس الجاهليين ، لان الذين عاصروا قانون التحريم قد مارسوا بانفسهم تلك العادة الاليمة ومنهم عمر بن الخطاب نفسه . اذن فالقيمة الخلقية تفرض من خارج المجتمع ، من الفكرة الدينية .

ويربط المؤلف الفكرة الدينية بعلم النفس ، فهـو يرى أن سلوك الفرد فى مجتمع يتمتع بشبكة علاقات متينة يكون سلوكا شبيها بالسلوك الناتج عن الانعكاس الشرطى ، فعندما يتحقق لعناصر الشبكة شرط تكونها ـ وهـو الدين ـ يجد الفــرد أن سلوكه لا يصدر عن عامل واضح حاضر فى نطاق الشعور بل عن تلقائية أو انعكاس شرط . هذه الاعمال المنعكسة ـ والتى نجد أن كلمة « سجايا » تعبر عما يقصده الكاتب منها تمـام التعبير ـ دليل على أن العنصر الدينى قد تغلغل الى اعماق الافراد منظما للطاقتين النفسية والحيوية .

ومالك بن نبى لا يكتفى بتتبع نظرى للتاريخ لانه يكـــره التخبط فى بيداء النظريات ولذا فهو ينادى بأن تتحول النظريات الى اعمال أى الى تربية اجتماعية .

ان لذة التحليل والاستنباط لا تستغرقه فهو يذكر دائما أنه مطالب بالكشف عن الجراح واقتراح العلاج ، وهذا هو ما يضفى على كتاباته حيوية دافقة تنبع من واقعنا الاليم ومن تجربته الشخصية مع أساليب الاستعمار ، انه يكشف لنـــا دائما تلك الاساليب الملتوية ويفضح لنا خبثـــها ودهاءها . والحقيقة ان الاستعمار يتدخل فى الصراع الفكرى للبلاد المستعمرة بشكل خفى ماكر لا يدركه الذين لا يرون الاستعمار الا مدافع ودبابات ، اما أولئك الذين خبروا تلك الاساليب واستطاعـوا أن يتخلصوا من الاحساس الساذج بحسن النية فانهم يرون الاستعمار متمثلا حتى فى أخص الشئون اليومية .

ولعل اتهاما بالمبالغة ينشأ فى نفس قارىء « بن نبى » عند حديثه عن وسائل الاستعمار واجهزته ، ولكن الكاتب يرد هذا الاتهام قائلا :

« والحق اننا لا ندعى أن جميع التقاليد المعادية للمجتمع من عمل الاستعمار على الرغم من ان اغلبها من صنعه ، ولكننا نقول بأنها جميعا تخدم عمله الهدام وتولد فى نشاطنـــا عجزا اجتماعيا سنويا هائلا » .

يجب أن نتنبه لكل ما ومن يقرض شبكة العلاقات الاجتماعية ليجعلها ضعيفة دائما حتى لو ارتدت تلك القـــوارض رداء التقدمية والتطور .

ان الانسانية لم تخترع نظمها وتقاليدها منذ آزمان وازمـان لتلهو بها بل اخترعتها من أجل الحياة والاستمرار ، فهـؤلاء الذين يهونون دائما من تلك النظم والتقاليد دون ان تكـــون لديهم القدرة على تقديم الاحسن انما يحاربون الحياة ويعملون ضد الطبيعة .

وفى نهاية الكتاب يتعرض المؤلف لادق واخطر نقطة فى موضوعه، انه يمد بصره فى العالم الاسلامى فيجد انفصالا مخيفـــا بين المسلم فى المسجد والمسلم فى الشارع ، وهو يؤمن بأن آخـــر هذه الامة لا يصلح الا بما صلح به أولها ، ولكن كيف ؟

كيف نعيد للمسلم توازنه وتماسكه ، وكيف نجعـــل فكرة الاسلام تعود كما بدأت فتخلق من الانقاض بنيانا شامخا ؟

يجيب الكاتب على السؤال الشائك فيقترح وسيلتين الاولى: انه « يجب تنظيم تعليم القرآن بحيث يوحى من جديد الى الى الضمير المسلم الحقيقة القرآنية كما لو كانت جديدة نازلة من فورها من السماء على هذا الضمير »

والثانية : أنه « يجب تحديد رسالة المسلم الجديدة في العالم فبهذا يستطيع المسلم منذ البداية أن يحتفظ باستقلاله الاخلاقي حتى لو عاش في مجتمع لا يتفق مع مثله الاعلى ومبادئه » .

ويحس مالك بان هذه التأملات لا تنشىء حلا فيقول :

« لكى نعطى هذه التأملات قيمة عملية يجب أن نعرضها لاختبار الحياة في صورة اجراءات تربوية فعلية في المستوى الاسلامي ومن أجل هذا لابد من الممارسة العملية ولكى تكون مثمرة يجب أن يتولاها مجمع من المتخصصين الخالين من العقد البيروقراطية التى تنتاب الموظف ومن نظارة رجل السياسة ومن اخلاق الفوضويين المغرمين بتملق الرأى العام » .

هذا هو الكتاب الذى يعتبر بحق - مع غيره من كتب المؤلف - نمطا جديدا في طريقة التفكير وفي مواجهة المشكلات وفي وضع الحلول . وهذا ما تحتاجه مرحلتنا الحاضرة .. الفلسفة .. والفلسفة تعنى في جوهرها نظرة في الوجود والانسان ، وهى بذلك تلتقى تماما مع الدين ، ونحن نريد أن تكون لنا عقيدتنا المتميزة وشخصيتنا المحددة وواقعنا المهاب . وهذا هو مايطمح الى تحقيقه مالك بن نبى ، فهل يستطيع منهجه في البحث أن يوصلنا الى ما نطمح اليه ؟

أخشى أن يكون الجواب بالنفى .

والسبب أن هذا المنهج لا يناقش ما يقع أو ما يمكن ان يقع بقدر ما يناقش ما وقع فعلا ، ولذا فهو يعطينا كثيرا من التفسيرات الصحيحة للماضى لا تلبث أن تفقد الصحة عند تطبيقها على الحاضر .

فهو يزعم مثلا ان التفكير الماركسى لا ينجح الا داخل منطقة اقتصادية ذات طابع معين سبقت الاشارة اليه ، ولكن الواقع يقول لنا ان الماركسية تبذل محاولات ضخمة في سبيل الخروج الى مناطق أخرى ، والواقع يقول لنا ايضا انها تنجح حينا وتخفق حينا آخر ، ونحن لا نستطيع أن نعلل النجاح - اذا عللنا الاخفاق بأن المذهب يحاول الانتشار في بيئة لم يخلق لها . نحن لا نستطيع ان نعلل اذا وقفنا عند القانون الذى يفرضه الكاتب ولكنا نستطيع التعليل اذا ادركنا طبيعة الماركسية نفسها وطبيعة كل فكرة طموح ، هذه الطبيعة التى تأبى الوقوف عند حدود معينة .

بل ان الكاتب ليذهب الى ابعد من ذلك فيرى أن النظرة الماركسية « للثقافة » ليست مخطئة ولكنها ناقصة بالنسبة الينا ، وهنا تميع القضية كلها .

فالامانى وحدها لا تضمن النجاح بل انها لا تضمن شيئا على الاطلاق . اننا لا نستطيع أن نقول للعالم انتظر من فضلك حتى نصنع استقلالنا لانه لن يصغى لندائنا ، فنحن مطالبون - اذن - بان نكون طرفا في الصراع في الوقت الذى نصنع فيه الاستقلال . لقد سبقت الاشارة الى رأى الكاتب في عجز التفسير الاقتصادى عن تبرير القانون الذى اصدره القرآن بمنع الوأد ولكنه لا يتخذ هذا العجز دليلا على قصور الماركسية ، فهو لا يريد أن ينقد النظرية في ذاتها لاقتناعه بصلاحيتها في مناطق معينة ، ولعله يرى أن هذا النقد ليس له معنى .

ويتمثل هذا العيب المنهجى مرة أخرى في تحديد مهمة الثقافة الافريقية فهو يقول ان هذه الثقافة يجب أن تدخل الى العالم ممثلة لفكرة السلام . وما وقع يظهر لنا أن الدول الافريقية والاسيوية تبنت فعلا فكرة السلام ولكن ما وقع في نطاق السياسة شىء وما يمكن ان يقع في نطاق الرسالة أو العقيدة شىء آخر ، اننا - باعتراف الكاتب نفسه - مضطرون للمسالمة . والاضطرار يجبر رجل السياسة على اتخاذ موقف معين ولكنه لا يخلق رسالة ، ولأن الرسالة - أى رسالة - في جوهرها لا تقوم على الجبر وانما تقوم على الاختيار .

وثمة ملاحظة أخيرة بشأن شغف الكاتب باستخدام المعادلات الرياضية والرسوم البيانية لتوكيد آرائه واسباغ صفة العلم عليها ، والحقيقة أن الرياضة تبدو غريبة ومقحمة في هذا الميدان لان الرموز الرياضية - وهى بطبيعتها ذات دلالة كمية أو عددية - لا تستطيع أن تعبر لنا عن دلالات كيفية . وقد وقع المؤلف في شىء من التناقض في عرضه لاحدى المعادلات . اذ أعطى للرمز « س » مدلولين لا يمكن الجمع بينهما ، فهو يقول مرة ان « العدد « س » هو الذى يمثل دليل التطور » ويقول مرة أخرى في نطاق الحديث عن نفس المعادلة ان « العدد «س» يرمز الى كمية الثغرات والانفصالات ويدل على الفراغ الاجتماعى » .

ان هذه الملاحظات لا تعنى أبدا أننا ننتقص من شأن هذا الكتاب القيم ، بل تعنى - على العكس - اننا نريد لهذه المحاولات الفكرية ان تبلغ حد النضج والاكتمال .

الحسانى حسن عبد الله

***



من يتتبع الانتاج الروائى للفنان سهيل ادريس ، يكتشف خيطا واضحا يتخلل جميع اعماله ، هو العناية المفرطة بالتجربة الشخصية في حياته الخاصة . ففى قصته الاولى « الحى اللاتينى » نواجه تجربته في باريس عندما كان طالبا في السوربون ، وفى قصته الثانية « الخندق الغميق » نلتقى بطفولته وصباه قبل رحيله الى فرنسا . غير اننا في كلتا القصتين ، نحس من خلال الاحداث الموازية للتجربة الشخصية على قضية عامة تصطنع لنفسها محورا دراميا في الرواية . هى في « الحى اللاتينى » قضية اللقاء بين حضارتنا والحضارة الاوروبية ، وهى في « الخندق الغميق » أزمة التناقض بين القديم والجديد في حياة جيلنا المعذب .

أما في قصة سهيل الجديدة « أصابعنا التى تحترق » فنحن نفتقد منذ البداية ، ما يمكن تسميته بالمحور الرئيسى في الرواية ، ذلك أننا نفتقد في نفس اللحظة ما دعوته منذ قليل بـ « القضية » التى يمكن أن يثيرها العمل الروائى . فبالرغم من ازدحام القصة بالاحداث الوطنية والعاطفية ، فهذه الاحداث لم تتجمع في بؤرة واحدة يمكن أن تكون نقطة الانطلاق لتجربة المؤلف بكاملها .

والقصة تروى أن الاديب « سامى » يلتقى بـ « الهام راضى » احدى القارئات للمجلة التى يديرها مع شريكيه « سمير » و « ضياء » . ويترك هذا اللقاء أثرا عميقا في نفسه ، فيعمل من جانبه على تكراره ، حتى يحس بأنه قد أحب هذه القارئة التى تحدثت اليه طويلا بشأن روايته السابقة « على ضفاف السين » كما دافعت عن مجلته أمام احد اصدقائه من الشعراء « هانى الغريب » الذى يتعصب للبنان تعصبا غريبا يدعوه للمناداة بلبننة العالم ، بينما تدعو مجلة « سامى » - واسمها « الفكر الحر » - للقضية العربية . ومن اصدقائه أيضا « وحيد حقى » الفنان الممتاز الذى تتدهور أحواله وفنه بمجرد انتمائه الى « حزب الهلال » الذى يعادى الحركة العربية . وكذلك هناك « عصام الحلوانى » الشاعر الذى

تخفق له قلوب العذارى ، والذى تتطور علاقته بأديبنا «سامى» الى ان يشترك معه فى انشاء دار للنشر ، بعد أن استقل بحصته من المجلة واشترى حصتى شريكيه صاحبى « دار الفنون » . وهناك أيضا الاديب « كريم الهادى » الذى يحيط نفسه بعزلة صارمة لما يحسه من تلاق واختلاف مع جميع البيئات الادبية واهدافها . ونعرف من السياق أن « سامى » له علاقاتعاطفية عديدة ، وبدرجات متفاوتة . فهى علاقة جسدية خالصة مع « رفيقة شاكر » التى ما أن تتعرف على « عصام » حتى تبدأ معه علاقة جديدة ، أرخت لها فيما بعد فى قصة كتبتها تحت عنوان « مغامرة » . ثم علاقته ب « سميحة صادق » الفنانة القاهرية التى تدرس بانجلترا ، وكان قد دعاها الى لبنان للمشاركة فى مؤتمر أدبى ، وحينئذ احس بعاطفة حبه تنمو فى قلبها رويدا الى أن علمت بخطبته فزواجه من « الهام » ، فجاءت الى بيروت لتثنيه عن المضى فى هذا الزواج ، ولكنه أبى الا أن يردها خائبة . وتتطور الأحداث فتشتعل الثورة الجزائرية ، ويستشعر « سامى » حرجا فى عمله بمعهد بكفيا لتدريس اللغة العربية للموظفين الفرنسيين ، الى أن يحدث الهجوم الثلاثى على مصر ، فيقدم استقالته مطمئنا الى سلامة موقفه الوطنى .

وتكون « الهام » طوال تلك الفترة قد احست « شيئا ما » يهتز بداخلها كلما رأت « عصام الحلوانى » أو قرأت له ، أو تذكرته لسبب من الأسباب . وهى لا تنسى نظرته اليها حين رآها لأول مرة ، وضغطه يده على يدها حين التقى بها آخر مرة قبيل سفر « سامى » الى القاهرة للاستشفاء . ويحضر « عصام » فى غياب « سامى » الى مكتب المجلة حيث يرى « الهام » تقوم ببعض الأعمال ، فيقرأ لها احدى قصائده ثم يغازلها وعندما يعود « سامى » من القاهرة ، يقدم اليها مذكراته كمن يقدم حسابا ، فقد سبق أن وعدها بانه لن يخفى عنها شيئا بعد ان أصبحت حياتهما شيئا واحدا . وتقرأ فى المذكرات أنه قصد الى منزل « سميحة صادق » فى الدقى . وتنتهى القصة بأن تذهب الهام الى المكتب فلا تجد « سامى » وانما تراه فى صومعته الصغيرة ، وقد بدأ فى كتابة روايته الجديدة التى ارقته فترة طويلة .

ولعل هذا المشهد الاخير فى الرواية ، هو التجسيد الحقيقى لما استهدفه الكاتب من التعبير عن أزمة الفنان مع الكتابة . بل ان المؤلف أدار كثيرا من المشاهد حول هذا المحور ، فكانت العلاقة العاطفية بين « سامى » و « الهام » قائمة على أساس استعدادها لأن توفرله المناخ الصحى للابداع الفنى . ولكنتراكم الاحداث الجزئية حول هذه النقطة اضاع عليها ان تكون محورا دراميا للرواية . فبدلا من ان يركز المؤلف على هذه الحالة النفسية الشائعة عند الادباء حين تستعصى عل اقلامهم عملية الخلق ، وبدلا من استقطاب الجزئيات الصغيرة فى حياة « سامى » التى اسهمت فى صياغة أزمته تلك ، نراه يبلورها فى أعبائه الكثيرة فى الادارة والتحرير والتدريس .. الخ مما نفى عن الازمة طابعها الذاتى المتفرد .

على أن فقدان هذا المحور ، لم يفسح المجال لمحور آخر يستند عليه الهيكل القصصى .. فقد ذابت المسالة القومية فى السخرية من حزب الهلال والارجوانيين ، بينما كانت تستطيع هذه القضية ان تشق لنفسها مكان الصدارة من البناءالروائى. ولكن المؤلف آثر أن « يستعرض » علاقاته الشخصية ببعض الأدباء الذين انحرفوا عن القومية العربية ناحية اليمين أو ناحية اليسار ، ولم يحاول قط الافادة الفنية من هذه المجموعة من العلاقات بان يصور انعكاساتها على دوره هو تجاه الفكر والأدب . حقا نحن نلحظ ان علاقته تتحدد بهذا الأديب أو ذاك حسب درجة ابتعاده أو قربه من رسالة « الفكر الحر » الا أن المنهج التسجيلى المباشر الذى يسود القصة كلها ، قد الغى القيمة الفنية لتلك الظاهرة .

كما ضاع المحور الروائى مرة ثالثة فى محاولة المؤلف أن تكون قصة « سامى » مع « الهام » هى ذلك المحور . فقد تنازلت العلاقة بين الاثنين عن أن تكون نقطة الانطلاق الرئيسية فىالكيان القصصى ، حين اعتمد المؤلف على ابراز الصورة الخارجية لهاتين الشخصيتين دون التعمق فى داخلهما .. ومن ثم لم يقم صراع حقيقى على الاطلاق بين النزعات الفردية الخاصةالكامنة فى اية شخصية انسانية و « الآخر » ، مهما بلغت العلاقة بينهما مبلغا رائعا من الحب والمودة والالتقاء الذى أدى الى الزواج . ان الأحاسيس الغائمة الباهتة التى استشعرتها « الهام » ازاء الشاعر « عصام الحلوانى » لم تكن من الحرارة والصدق بالدرجة التى تبرر تقبلها لغزله . فهذه النهاية ليست الا دفاعا نفسيا غير موفق عن العلاقة الجانبية بين « سامى » و « سميحة صادق »

وكان من الممكن ان يعوض ضياع المحور الدرامى للرواية قيام حدث رئيسى تتبلور خلاله الأحداث الجزئية . والملاحظةالسريعة والأولى على « أصابعنا التى تحترق » تقول انها خلت من هذا الحدث تماما ، وان لم تخل من الاحداث الكثيرة المتزاحمة ، بعضها له ما يبرره فى السياق التعبيرى ، والبعض الآخر لا يبرره سوى الشكل غير القصصى الذى أراده الكاتب ، أو افلت رغما عنه . ان تصوير المؤلف للتطور التفصيلى لمجلة « الفكر الحر » لم يسهم قط فى تكوين الحدث الروائى ، بل على النقيض من ذلك ، ساعد على تشتت الجزئيات الموحية، التى كان يمكن أن تصوغ محورا دراميا للقصة . كما لا اعتقد أن فضائح « رفيقة شاكر » و « سلمى العكاوى » و « عبلة سلطان » قد اضافت شيئا ذا بال الى المضمون الفنى الذىجند له الكاتب كثيرا من الجزئيات الأخرى الناجحة .

بالاضافة الى ذلك أرى فى رسائل « عزيز » من « ريو دى جانيرو » اقحاما لتجربة جميلة فى ذاتها ، ولكنها ليست خادمة للتعبير عما يقصد اليه الكاتب . أما مأساة « وحيد حقى » وتجربة « عصام الحلوانى » فلم تعطيانى احساسا عميقا بالمأساة أو معنى التجربة . ذلك أن مأساة الأول ظلت منذ البداية قاصرة على التناقض بين الحزبية والأدب ، وتجربة الآخر ظلت فى حدود التناقض بين الزواج والفن . ولو ان المؤلف سارع بانتشال جوهر المأساة ومضمون التجربة من عشرات التفاصيل الصغيرة التافهة ، لاستطاع أن يجعل منهما مرآة موضوعية لأزمته الخاصة .

من هنا اقول انه لم يكن ثمة حدث رئيسى فى الرواية تتجمع حوله بقية الأحداث ، وانما كان هنالك « استعراض » مطول لعديد من العلاقات الثنائية أو الجماعية ، ومجموعة من الاحكام القاطعة على تجارب النماذج البشرية المعروضة ضمن هذا الاستعراض . ولم يكن هناك ذلك الخيط الدقيق الذى يصل بين المفارقات والمتناقضات فى هذه الأحداث جميعا ، فيصنع من وحدتها المتماسكة حدثا شاملا .

ان غياب المحور الدرامى والحدث الروائى فى القصة ، كانا عاملا حاسما فى غياب الشخصية الفنية . فالتجربة الانسانية وحدها لا تقدم لنا سوى الشخصيات الانسانية عارية من الرداء الفنى . والفنان يقدم هذا الرداء الى شخصياته بادواته التعبيرية ورؤيته الذاتية . والمقصود بادوات التعبير هنا هو ما يخلعه الفنان على شخصياته الغفل من صيغة تصويرية جديدة ، فتكون هذه الصيغة الفنية هى الفرق الحاسم بين الشخصية فى الواقع ، والشخصية فى الفن .

والمقارنة الموضوعية المنصفة تؤكد ان سهيل ادريس لم يقم بهذه العملية الخطيرة التى تحول الشخصياتالانسانية الىشخصيات فنية وارجو ان يكون واضحا اننى لست اعنى بالشخصية الفنية مطلقا ان تكون نموذجا او نمطا ، فهذا التعريف ابعد ما يكون عن خاطرى . ولكنى قصدت ـ مرة اخرى ـ الى هذا التكوين الخاص الذى تتبلور فيه المعالم الحادة للشخصية ، بحيث تقتصر هذه المعالم المختارة على المساهمة فى الكيان التعبيرى الاكبر فى العمل الادبى . وليس من شك فى ان كثيرا من شخصيات « أصابعنا التى تحترق » لم يكن لها نظير فى

الواقع ، وبالتالى فهى وليدة شرعية لمخيلة الكاتب لا أكثر . ومع هذا فالمنهج التعبيرى عنده لم يصل بتلك الشخصيات والأحداث الى مستوى فنى ، لأنه تناولها من نفس الزوايا التى تناول منها الشخصيات الواقعية . هذه الزوايا التى تتمثل فى الاقتصار على الحركة الخارجية والشكل المسطح وانعدام الغاية الفنية من تركيب الحدث أو الشخصية على نحو معين .

اما الرؤية الذاتية ، وهى العنصر المقابل لأداة التعبير فى بناء الشخصية ، فاننا لم نر عند المؤلف سوى «الرأى الشخصى» فى السلوك الخارجى لشخصياته . ولم الحظ قط أنه تابع التطور المعقد الذى يتعاظم فى ذات الانسان وفق الأحداث التى يمكن تحريكها من جانب الفنان حسب غايته الفنية والفكرية معا. وما أبعد المسافة بين الرأى الشخصى والرؤية الذاتية فى عملية البناء الفنى للشخصية الانسانية . فالرأى الشخصى يجعل من الشخصية بوقا دعائيا ، وتمثالا مجوفا ، والرؤية الذاتية تنير لنا الأبعاد الخفية من الذات الانسانية .

يبقى بعدئذ سؤال هام يتعلق بمستقبل الرواية العربية . ألن تخرج عن نطاق المنهج التسجيلى فى أدبنا الروائى ؟ ان التقريرية لم تعد هى اللفظة المباشرة أو العبارة الصارخة ، ولكنها تجاوزت هذه الاخطاء البشمة ، الى أن تكون « القصة ككل » تقرر شيئا ما بصورة مباشرة . وبمعنى آخر انها تحرم الفنان من أن تكون له « رؤيا » تقرب به من مستوى الالهام .

و « أصابعنا التى تحترق » زاخرة بالتقارير المباشرة منذ تعرف « سامى » الى « الهام » ، الى أن عرض لنا فى متحفه الخاص تلك النماذج البشرية التى تزدحم بها القصة . وليس هذا بالعيب الوحيد ، وانما لكونها تنهج فى ذلك نهجا تسجيليا خالصا ، فقد أفرغت العمل الأدبى من « الرؤيا » التى ينبغى على الأديب المعاصر أن يقدمها الى العالم ، فقد كان الفنان ولا يزال ضميرا لهذا العالم .

غير أن هذه الملاحظات جميعها لا تدرج « اصابعنا التى تحترق » فى عداد التحقيقات الصحفية المطولة ، وانما يدق القول بانها قصة غير موفقة . أسجل ذلك بصراحة كاملة ، لأن مؤلفها فى مستوى هذه الصراحة ، فهو كاتب جاد مخلص قدم لنا فيما سبق اعمالا جيدة . واذا كانت هذه القصة جزءا من ثلاثية كما فهمت ، فاننى أتوقع المؤلف فى الجزءين التاليين توفيقا أكبر . واذا كنت لم أشر الى مزايا هذا العمل من جودة فى السبك ومتانة فى التركيب ، فلأن هذه المزايا من المكرر المعاد بشأن أدب سهيل ادريس .

غالى شكرى

***

الدكتور احمد فؤاد الاهوانى

القيم الروحية فى الإسلام

سلسلة « دراسات فى الاسلام » يصدرها المجلس الأعلى للشئون الاسلامية ـ وزارة الأوقاف ـ العدد الحادى والعشرون

مبحث القيم بوجه عام من امتع المباحث الفلسفية والأخلاقية على السواء ، ونحن فى هذه الدراسة التى أصدرها المجلس الأعلى للشئون الاسلامية نلتقى بمجموعة من القيم الروحية بعيدا عن التعقيدات الميتافيزيقية ، والاشكالات المنهجية ، فى نظرة اسلامية خالصة ، يحاول المؤلف من خلالها أن يستشف حقيقة القيم ويبين خصائصها ومراتبها مهتديا بهدى الاسلام .

ومن الطبيعى أن يستفيد المؤلف ـ فى محاولته ـ من القرآن الكريم والسنة المحمدية ، وتاريخ الفكر الفلسفى ، وأن يسترشد بمبادىء الميثاق الوطنى ، وأن يدلل على آرائه بالتطورات التى طرأت على تركيب المجتمع المصرى فى مصر وقيمه التى يؤمن بها فى ظل ثورته والتى يمكن أن نردها الى أصول اسلامية .

وقد ساعده على هذا كله اشتغاله أستاذا للفلسفة وعنايته بالفلسفة الاسلامية التى صدر له فيها كتاب فى الآونة الأخيرة ، وعضويته للمؤتمر الوطنى الذى كان له أثره فى توضيح كثير من القيم الروحية والمادية .

ان القيمة ليست شيئا مجردا لأنها متضمنة فى سلوك الانسان وهى فى صميمها انسانية يخلعها الفرد على الأفعال ويضيفها على الأشياء وهى كل لا يتجزأ ، ولا يقاس ولا يجرى عليها التحديد ، وهى تعبر عن حالة عامة كما أن لها فاعلية تهدى الانسان .

والقيم مراتب بمقدار الوعى بها والنفاذ اليها ، والاشتراك فيها يوحد بين اتجاهات الأفراد ، وهى علة التقدم والتأخر ، وبسببها تقوم حضارات وتندثر أخرى والثورة فى جوهرها تعبير عن انتصار قيم جديدة تلائم تطورات الحياة .

ويلاحظ أن المؤلف وهو يوضح معنى القيم فى الباب الأول من الدراسة يستبعد وجهات النظر التى نادى بها التطوريون والتجريبيون والوضعيون ويرفض اخضاع القيمة للتجريب والتحليل أو اعتبارها مجرد معنى خارجى منفصل عن الانسان أو أن لها صفة عينية فى الأشياء وهو يميل الى اعتبار القيمة ذاتية أكثر منها موضوعية .

ولا تخرج تفسيرات طبيعة القيم عن ثلاثة :
انها امتداد للحاجات الفسيولوجية للانسان
أو انها امتداد لرغباته النفسانية والاجتماعية
أو انها سمو بنفس الانسان

والاقتصار على التفسير الأول من شأنه أن يرد الانسان الى حاله من الحيوانية ، أما الثانى فهو أكثر ارتباطا بالجماعة الانسانية ، ورغم أن كثيرا من القيم النابعة من الجماعة ذاتها ترتبط بالتقاليد وتتعرض للجمود فان التضحية وهى قيمة اجتماعية سامية تقودنا الى التفسير الثالث الذى يحتفى به الاسلام ، فالقيم انما تفسر بما فيها من رفعة وسمو عن الحاجات المادية أو المصلحة الذاتية . ولا تستحق قيمه أن تكون كذلك الا بما يتحقق لها من علو وتجاوز لحدود الزمان والمكان ، ولهذا تتدرج القيم فى قائمة التفضيل ، فما يكون منها باعثا يفضل ما هو نتيجة ، وما يكون ثابتا شاملا يفضل ما هو متغير محدود .

« وليس معنى ذلك ان الاسلام قد أغفل من حسابه المادة ، على العكس أقر الاسلام القيم الدنيوية ، وطالب الناس بالاقبال عليها وبين ضرورتها للمعاش والعمران ، فأمر بالطعام والشراب والزواج والزينة ولكنه فى الوقت نفسه طالب بأمرين : الأول عدم الاسراف فيها ، والثانى اعتبارها فى مرتبة تالية للقيم الروحية قال تعالى « وابتغ فيما آتاك الله الدار الآخرة ، ولاتنس نصيبك من الدنيا . »

فالاسلام لا يهمل الجانب المادى فى الانسان ولا يجعله يطغى على الجانب الروحى فى ذات الوقت ، متجاوبا مع طبيعة الانسان التى تتكون من جسم وروح ، وهو يسمو به الى قيم روحية خالصة يدركها بفطرته السليمة وبوعيه المتاجج وعلى رأس هذه القيم جميعا الله ، القيمة العليا ومنبع الخير والحق والجمال .. واعتبار الله قيمة عليا يجمع المسلمين حول هذه القيمة ويؤلف بين قلوبهم ، كما يحل هذا الاعتبار أيضا كثيرا من الاشكالات الفلسفية التى أحاطت بفكرة « الله » وتصوره على مر العصور . وبالرجوع الى خصائص القيم كما أوضحها المؤلف

فان أية محاولة لتحديد هذه الفكرة أو قياسها أو تشبيهها انما تتضمن انتقاصا لقيمتها ، فالله ليس مجرد محرك خارج عن الكون بل هو فى هذا الكون ذاته بآثاره وأفعاله وبالقيم المبثوثة فى المخلوقات وفى الأشياء ونحن ندرك من هذه القيمة العليا « الله » بمقدار ما يتاح لنا من وعى وتبصر متدرجين فى مراتب المعرفة بها كل وفق استعداده وصفاء ذاته ، وعلى هذا فان تصور الأفراد للقيم عموما ليس واحدا لأن القيمة الأولى «الله» من طبيعتها أن تجلو حقيقة القيم المندرجة تحتها ، واذا كان الله عند ظن عبده به فان جميع القيم الاسلامية تخضع لهذا التصور وتدور فى نطاقه .

ويلاحظ هنا أيضا أن المؤلف لا يخوض فى مجادلات كلامية ــ على نحو ما فعل المعتزلة والأشاعرة ــ حول صفات الذات الالهية أو الفعل الالهى والفعل الانسانى أو الخير والشر ، وهل قيمة الخير فى ذاته أو فى نفعه للانسان أو لأن الله أراده أن يكون خيرا فحسب ؟ وذلك لأن المصادرة الأولى عنده هى الايمان بالله كقيمة عليا ولأن مقدماته اسلامية خالصة لا يخالطها ما شاب تفكير المتكلمين من آراء دخيلة على الاسلام .

وقبل أن يشرع المؤلف فى بيان القيم الروحية فى الاسلام نراه يرسم صورة للقيم التى سادت قبل ظهوره ، فاليونان امة فصلت بين الفكر الخالص والأعمال اليدوية ، وهذا نابع من التقسيم الطبقى للمجتمع اليونانى الذى جعل الناس سادة وعبيدا ، السادة لهم الحكمة والرياسة ، والعبيد للانتاج المادى أما الفرس فكانوا يدينون بالهين أحدهما للشر والآخر للخير وهم أمة مادية والقيمة عندهم للذة والاسراف فى تلبية الشهوات وعلى العكس من ذلك تماما كانت الفلسفة المسيحية التى تقوم على الزهد واحتقار المادة والاعداد للآخرة بالتكفير عن خطيئة الانسان .

ووسط هذا كله جاء الاسلام بقيمه الجديدة وعلى راسها التوحيد والتقوى والكرامة الانسانية ، ونادى بالحرية والعلم والعمل ، ودعا الى السلام والعدل ، وجمع بين الآخرة والدنيا بقيم لا تفرق بين القوى الفكرية والقوى المادية كما فعل اليونان ولا تغرق فى الشهوات كما فعل الفرس ولا تدير ظهرها للحياة الدنيا كما فعلت المسيحية ، قيم توازن بين مطالب الجسم ومطالب الروح فى وحدة تؤدى الى السعادة فى الدنيا عن طريق التوسط والاعتدال فى الأخذ بمادياتها وزينتها ، والى السعادة فى الآخرة عن طريق السمو الروحى والارتفاع عن الغايات المحدودة وتقوى الله .

ولما كانت القيمة تقتضى الاختيار الذى يقوم على الترجيح فهى مصدر للسلوك ، وأساس يهتدى به فى هذا السلوك ،ونحن حين نسلك تستهوينا المؤثرات الخارجية والماديات ، بيد أننا نتجه آخر الأمر الى ما نعتقد أنه خير وأبقى ، وفى عملية الاختيار هذه تحقيق لحرية الانسان لأنه مسئول عن سلوكه . وتعتبر الحرية من أعظم القيم التى قذف بها الاسلام فى الجزيرة العربية ، لأن الاسلام يقوم على تحرير الانسان من استغلال الآخرين واستعبادهم له وعلى تحريره من أسر الشهوات ومن سيطرة المال والجاه والحسب عليه ، والناس جميعا سواسية وهم بحكم طبيعتهم ميالون الى الاجتماع وتنشأ بينهم من أجل هذا روابط مادية ومعنوية وروحية ، والروابط المادية وحدها لا تكفى لأنها عرضة للتغير وخاضعة لسلطان الشهوة والطمع ولذا فان التدين أساس متين للروابط الاجتماعية وهو يعمل على توثيق العلاقات بين الأفراد والجماعات فيلتقون ويجتمعون على حب الله وتوحيده

والله فى الاسلام أعلى درجات الحق ومصدره والحقائق ليست فى مرتبة واحدة لأنها متدرجة ، بعضها نافع فى مجال وبعضها الآخر أنفع فى مجال أوسع وانما يتدرج الانسان فى معرفة الحقائق بالعمل وهو بدوره لا ينفصل عن العلم الذى يعتبر قيمة مقدسة فى الاسلام حيث لا يستوى الذين يعلمون والذين لا يعلمون . بيد أن هذه القيمة تأرجحت خلال العصورالاسلامية فارتفعت عندما عنى المسلمون بنقل التراث العلمى للمتقدمين عليهم وساهموا باضافات رائعة فى مجال العلوم حتى اذا بدأت حضارتهم فى التأخر هبطت قيمة العلم والعلماء .

على أن الاسلام يحث على النظر العلمى وينادى بمعرفة أسرار الموجودات والاستدلال منها على وجود الله ، وانما تتحقق قيمة العلم بفضل المنهج العلمى الذى يوحد بين المسلمين بفضل اشتراكهم فى الأخذ به فى أبحاثهم ، والمعروف أن فاعلية العلم بوصفه طريقة ومنهاجا أقوى من مجرد اعتباره نسقا من المعارف والعمل فى الاسلام شرط للحياة الصحيحة وينبغى أن يكون ذلك العمل طيبا شريفا لأنه وسيلة الى استقلال الفرد وتحرير نفسه من ذل الحاجة ، وهو الذى يضفى عليه قيمته الاجتماعية والقيم الاقتصادية المرتبطة بالعمل ثمرة للقيم الدينية والأخلاقية والجانبان ملتحمان لأن الأمانة والوفاء والاخلاص والاتقان أسس للانتاج ، والاعتدال أى التوسط بين الاسراف والتقتير أساس للاستهلاك والعمل بنوعيه ، اليدوى والفكرى ، لذة فى ذاته وثمرته تجلب فى النفس لونا من السعادة ، وهو سبيل الى تطهير النفس وتزكيتها وشعور المرء بالرضا والحرية شرط للعمل لأن الانسان ليس آلة صماء والتقوى أساس للعمل وهى بدورها معنى ايجابى مشتق من الحفظ والوقاية ، والاعمال التى تقوم على الشر والفجور تنتفى منها القيمة

ولقد صنف القرآن الكائنات من حيث أحكام القيمة على وجهين ، الأول : بحسب ما فيها من منفعة ، والثانى : ما يصلح أن يتخذه الانسان زينة له ، ولا جدال فى أن الانسان يصيبه الضرر اذا حرم من الطعام والشراب والزينة والجنس ، وهذه كلها شهوات ضرورية للحياة . وقد دعى الاسلام الى اشباعها دون اسراف ، وانما ينشأ الخطأ حين يرفع الناس من قيمة هذه الشهوات والأشياء التى تشبعها ، ويتسابقون لانتهاب اكبر قدر منها ، دون قصد ودون فهم لطبيعتها أو مراعاة لحقوق الآخرين فيها ، ظنا منهم أنها ثابتة باقية وهى فى حقيقتها كالهشيم زائلة .

فالزينة فى الاسلام قيمة دنيوية لا غنى عنها وهى مظهر الحضارية وآية العمران وسبيل الى المتاع ، وقد أمر الله بها لكن فى توسط واعتدال حتى لا تصبح سبيلا الى الفتنة والفساد ونحن نرى أن انتهاب اللذات والتنافس على اقتناء أسباب الزينة وماديات الحياة والرغبة فى الجاه والسيطرة .. كل هذا يفضى الى قيام الأحقاد بين الأفراد والطبقات ويؤدى الى التصارع والحروب بين الأمم « ويحدثنا التاريخ أن دعاة الحرب انما يفعلون ذلك لمصلحة طبقة معينة ، وبخاصة أصحاب المصانع الحربية لما يجنونه من أرباح وفيرة من جراء نشوب الحرب .. « ص ١٥٥ »

والاسلام دين يمقت الحرب الا ما كان منها دفاعا عن النفس والشرف ولذا نادى بالسلام وهوقيمة ترتكز على التوازن والعدل وانتزاع أسباب الخوف والقلق من النفوس وقد استلهم الميثاق هذه القيمة من التراث الاسلامى فبين « أن شعبنا يعتقد فى السلام كمبدأ ويعتقد فيه كضرورة حيوية » .

والملاحظ أن المؤلف أورد فى هذا الباب الثانى والأخير تسع قيم اسلامية هى الحق ــ العلم ــ العمل ــ التقوى ــ الزينة ــ الحرية ــ العدل ــ الرحمة ــ السلام ، اعتبرها قيما رئيسية ، والنظرة الأولى فى هذه القيم لا تخطىء غياب قيمة الخير من هذا التصنيف رغم أنالنظام الهرمىللقيم يركزها فى ثلاثة هى : الحق والخير والجمال ورغم وجود آيات عديدة فى القرآن تدل على قيمة الخير وتطلق عليه أحيانا لفظ « البر » وليس هنالك ، فى رأيى ، من تفسير لهذا الا أن يكون المؤلف قد اعتبر الخير قائما فى التقوى وأنها « خير الزاد » أو أدرجه ضمن قيمة « الايمان » « آمنوا هو خير لكم » .

على أن هذه الملاحظة لا تقلل من أهمية النتائج التى يمكن أن نستخلصها من هذه المحاولة الجادة الواعية لموضوع هو من أعمق المباحث الاسلامية ويمكن أن نوجزها فيما يلى :

١ ــ القيم الروحية الاسلامية متصلة ومترابطة بحكم صدورها عن الله ، ومن شأنها أن تؤاخى بين الافراد والجماعات

وتوحد اتجاهاتهم وتقوم بدور فعال فى معركة الوحدة العربيـــة الشاملة .

٢ ــ وهذه القيم تستهدف شرف الانسان وسعادته فى الدنيا والاخرة وشروط السعادة هنا الايمان بهذه القيم والاستعداد لتحقيقها فى السلوك والاهتداء بهديها .

٣ ــ هذه القيم غير واضحة فى أذهان بعض المسلمين حاليا ولا متحققة بدرجات متقاربة فى أعمالهم نظرا للزيف الذى أحاط بها ، والجمود الذى أصابها ، بفعل عوامل كثيرة ، منها الكسل والغفلة والاستعمار والنفاق ، والمطلوب هو تجديد هـذه القيم وجلاء معدنها بالثورة على الجمود والتقليد والتزييف .

٤ ــ ان الثورة المطلوبة فى مجال القيم انما تستهدف توحيد هذه القيم والكشف عن سموها وعظمتها والسير فى طريقها ، ولا يمكن أن يتحقق ذلك «وهناك دول عربية تأخذ بقيم متقـــدمة وأخرى لا تزال تشدها الى الوراء عشرات من القرون . » وهذه الثورة لا يمكن أن تتم بمجرد الوعظ والوسائل الفعالة لاتمامها هى :

ا ــ تذويب الفوارق بين الطبقات الاجتماعية العربية ماديا ونفسيا .

ب ــ التهجير الى أقاليم الوطن العربى

جـ ــ الحج باعتباره صورة رائعة للاتصال والتعـــارف وتجديد القيم الروحية الخالدة « التى تمنح الانسان طاقات لاحدود لها من أجل الخير والحق والمحبة » .

محمود عبد المجيد



ــ ١ ــ

لكل شاعر حقيقى تجاربه ورؤاه الخاصة به ، والتى يعبــر عنها فى صدق ، ويؤديها وهو متفرد مع قلبه وعقله .

وقد لمسنا فى هذا الديوان الذى وسمه صاحبه الشـــاعر « كيلانى سند » « فى العاصفة » بعض هذه التجارب الخاصة التى رجع فيها الشاعر الى نفسه ، واستملى ذهنه فى تأديتها ، وقد دارت هذه التجارب حول نفسه التى لا تجد فى البيئـــة تقديرا ، وحول فنه المغموط ، وما يلقى فى ابداعه من كبـــد ومعاناة . اسمع اليه فى قصيدته البديعة « الصفصافة » ص١٧ يقول :

دعنى يا هذا دعنى
لا ترفع سورك ، لا تطمس بترابك ينبوع الفن
لا تفتح محارة صدرى ، كى تسرق جوهرتى منى
أترانى مهما أجهدنى جوعى ، سأفرط فى ابنى
كم سنة عبرت ، أوراقا ذابلة ، تسقط من غصنى
وأنا سهران أحرسه للفجر ، فما أطبق جفنى
أسقيه اذا جاع دمائى ، أطعمه من حبة عينى
قد كان كنبتة صحراء ، لم تترك شيئا فى دنى
يا فرحة نفسى ان كبرت ، وامتدت صفصافة فنى
ورأيت رفاقا تستند اليها ، أظهرهم فى أمن
وعليها بضع حمامات ، فرحات فى الصيف تغنى

فها هى ذى تجربة فردية ، نبعت من موقفه الخاص فى الحياة، ولها دلالة عامة ، فهى تروى تجارب كل فنان ، يحرق دمه فى فنه ، ويأمل فى يوم ما أن تنمو شجرته ، ليتفيأ ظلالها الرفاق ، وقد صاغ التجربة صياغة بديعة ، فوصف فنه بأنه صفصافة صغيرة كابنه يسهر عليه للفجر ، ويسقيه اذا جاع ، ويطعمه من مقلته ، ويفرح اذا كبرت الصفصافة ، وامتدت أغصانها . انها تجربة عاشها وعايشها وأداها فى موسقة ناعمة ، وصـــور أبداعها ، ويبدو أن القصيدة كتبت نفسها كما يقولون !!

وعلى مثل هذه التجربة ، تجربته النفسية التى يتحدث فيها عن ضـــياعه بعد فقد ما لديه وفرار حبيبته ، وعن حالة مقابلة لها هى عودة الأمل اليه ، وقد وعت قصيدته « أمل » هاتين الحالتين الشعوريتين المتناقضتين ، وصاغها صياغة موفقـــة قال :

« عـــودى الـــى
ما زلت أملك كل شىء
بالأمس قد مر الخريف ، فياله طفل شقى
عبثت يداه فبعثرت ، ما كان من ذهب لدى
فجمعت نفسى ، وانتحيت ، قبعت فى ركن قصى
أحصى الذى أبقى ، فما أبصرت شيئا فى يدى
فصمت ، من حولى الحياة ، تضج كالسيل العتى
كالسوق فى قلب المدينة ، لا تكف عن الدوى
ويدى تبعثر فى التراب ، تجسه فى غير وعى
وفجاءة قد مر ظل ، فالتفت اذا صبى
ورد الربيع بوجنتيه ، وشعره الذهب النقى
ووراءه سرب الفراش ، عرائس الحقل الندى
وعصاه يلمس كل شىء ميت ، فيعود حى
قد مال نحوى هامسا ، ورمى بشىء لى بشىء
فأخذته ، فاذا الصباح يطل مبتسما الى
مرت على صدرى يدى ، عادت مبللة بـــرى
وتبسمت كل الحياة ، تبسمت فى مقلتى
عـــودى الـــى
ما زلت أملك كل شىء ، أى شىء ! »

ــ ٢ ــ

فأنتم ترون كيف تطور الشاعر من حالة شعورية كابية الى حالة سعيدة باسمة مناقضة ، وابدع فنيا فى تطوره الكيفى ، وفى تطوره المنطقى ، وان كان فى آخر القصيدة عيب بسيط جدا أو عيب لذيذ ، هو قوله فى آخر بيت فى القصيدة .

ما زلت أملك كلّ شىء ، أى شىء

وكان بودى أن يحذف عبارة « أى شىء » لأنها تناقض فكرته فى أن الأمل عندما رف قلبه شعر بالسعادة ، وتبسمت له الحياة، فجعلته يشعر بأنه يملك كل شىء .

كم كنت أود فى تنقـله بين هاتين الحالتين الشعوريتين ، أن يمهد الجو للحالة الثانية المناقضة ، فبدل قوله ، « وفجاءة قد مر ظل ، فالتفت اذا صبى » أن يمهد لهذه المفاجأة ، وان حدثت المفاجأة فعلا فى عالم الشعور المتقلب ، الا أنه من الخير عنـــد التأدية بيان ذلك .

وهذان الملحظان ، لن يقللا بالطبع ، من قيمة القصـــيدة وامتيازها .

ويبدو لى أن تجربته فى قصيدته « طفلة » ص ٥٣ ــ هى أروع تجاربه موضوعا وفنا ، لأنها تمثل أبرز ناحية من شخصية الشاعر : هى طهارة نفسه ، وبراءتها ، ونقاء وورع ضـــميره ، وفيها يخاطب فتاة بالابتعاد عنه ، لأنه يخشى عليها من نفسه ، ويخشى أن تخدش طهارتها الثعالب ، والقصيدة بلغت فى تأديتها درجة عالية من النبوغ ، وقد أربت على الأربعين بيتا ، والقطف منها يخدش جمالها ، ومع هذا فلا نرى مندوحة من الاستشهاد باستهلالها :

« اياك يا رعنـــاء أن تقـــربى
من حجرتى فى الليـــل ، أو مكتبى

ايات أن تلتمسى باقــة
ريانة فى حقلى المجدب
اياك أن تصغى الى غنــوة
منغومة من نايى المطــرب
اياك من صمتى ، فكم قصــة
عجيبة فى أضلعى تختبى
أرى بعينك ، رؤى طفـــلة
رحمانة ، رفــت على مــوكبى
رأت حيــاتى شــبه عــريانة
من كل حلم . أخضــر معشــب
فرفرفت فى وحــدتى ، رحمة
ينبوع حب طاهــر المشــرب »

كما تمثل قصيدته « الى حاقدة » ص ٣٢ ـ روحه الرضية المتسامحة ، حتى مع الحاقدين عليه ، فهو فى هذه القصيدة يغفر للحاقدة عليه ، ويدعوها للعــودة الى عشه ، ويغفــر خطيئتها وهذا شىء مستغرب فى دنيا النــاس ، ولكنه ليس بغريب على كيلانى سند الانسان الذى تميز بأجمل فضــيلة هى فضيلة الطيبة ، اسمعوا اليه يقول :

« فلتغضــبى
ثورى على العش الذى لم يبن بعد ، وخربى
ولتخمشى يدى التى امتدت اليك لتشربى
ولتمسحى ما فى يديك من الجراح ، بمنكبى
واذا رأيت خطاى تدلف نحو دربك فاهربى
انى لمست بأصبعى ، أغوار جرح مرعب
آثار وحش آدمى ، عاث فيك بمخلب
فاذا سئمت من الدمار ، وجف سم العقرب
وازلت من مجرى نسيالك ، ما به من طحلب
ونمت بصدرك زهرة ، عبقت بريح طيب ،
ورأيت قلبك صبية يتواثبون بملعب
فعرفت أنى ، لم أكن ، أبدا ، كذاك الثعلب
عودى الى ، فلم تزل قرب الشواطىء مركبى »

ـ ٣ ـ

هذه القصائد الأربع « الصفصافة » و « أمل » و « طفلة » و « الحاقدة » التى نوهنا بذكرها ، هى الدرر اللامعة فى هــذا الديوان ، لأنها تعبير صادق عن حالاته الشعورية ، ومواقفــه الحياتية ، وشخصيته التى تحلت بالبساطة ، والطهارة والطيبة، والتى أداها راجعا الى نفسه والى ذهنــــه ، دون نظر الى الآخرين ، او الى أصداء شعرهم .

ولا تقل قصائده الباكية ـ وهى ثلاث قصــائد قالها فى موت أمه ، وأبيه ـ لاتقل جودة عن القصائد الأربع السالفة الذكروهذه القصائد الثلاث هى « الطير الغريب » ص ١٩ وفيها يبث شجاه وجواه لموت أمه « وجنة الحب » ص ٢٢ وفيها يشكو من تركه لأبيه وحرمانه من حنانه ، و « ثم افترقنا » ص ٢٤ وفيهــا يتحسر على موت الوالد . وفى هــذه القصــائد نلمس نزعة الاشفاق على النفس متجلية ، بل مسرفة بعيدة فى الاسراف ، ولم تسلم هذه القصائد من عيوب بسيطة ، ففى « الطيــر الغريب » يخيل الى انه لم يرجع عند صياغتها الى نفسه ، بل أكاد ألمح فى هذه الأبيات أصداء الشاعر نزار قبانى فى قصيدته « أبى » يقول كيلانى :

« وأبحث فى الغرف الخاويات ، ملامحها ها هنا لم تغب
وكان السكون ، وكان المساء ، وكان أبى جالسا مكتئب
وكنت أنا فى الظلام المخيف أجول بعينى فى بيتنا
فأبصر أشياءها فى الرفوف أرى كل شىء لها ها هنا »

واذا كان تخيلى فيه تعسف ، فان هناك قصيدتين أخريين فى الديوان ألمح فيهما أصداء اثنين من شعرائنا المعاصرين همــا قصيدتا « اليها » ص ٥٠ ، يقول فيها :

« الى التى سطرت فى المجد أخبــارى
وداعبت بالهــوى النــارى أوتارى
وألهبت فى كيانى كل جارحة
وأشعلت فى فؤادى جذوة النــــار
وخلصتنى من الأصفاد فى بدنى
وأنقذتنى من طينى وأســـوارى »

ففى هذه الأبيات أحس بنغمات البياتى . وفى قصيدة «العودة» ص ٤٦ أكاد ألمس عبارات كامل أيوب ، وفيها يقول :

« أحبابى غابوا . أحبابى من سنة ما طرقوا بابى
من سنة والثلج جدارى والوحدة تقتات شبابى
غابوا ، ما مروا ، ما سألوا ، ما تركوا لى أى جواب ! »

ومغفرة ، اذا خطرت هذه الأوهام فى راسى ، فقد أكون مخطئا ولكنى ما قصدت الا تحذير كيلانى ، وغيره من شعرائنا الشباب من ترجيع أصداء الغير ، ومع هذا فان هذه الأصداء اذا احتمل وجودها فليست بخادشة لفردية القصائد التى ذكرتها ، والتى أطلت الوقوف عندها .

واذا اغتفرنا للشــعراء ترجيع أصداء بعضهم بعضا ، فاننــا لا نغتفر للشاعر كيلانى سند استكراه القافية فى بعض قصائده واجترارها قسرا ، كما لمسنا ذلك فى قصيدته « جنة الحب » آنفة الذكر ، اذ نجد القافية تضع الغل على شعره ، ونمثــل ببعض أبيات من هذه القصيدة التى استهلها بقوله :

« قد كان أبى ملكى وحدى وأنا قد كنت له وحده
ان ارد النجم أرى يده ، للنجم الأبعد ممتدة
ويقول فتى : هذا عندى ، فاقول : أبى أيضا عنده
قد كان أبى جنة حب ، وأنا طائرها من مده »

ففى هذين البيتين الأخيرين نجد فى قوله « أبى أيضــا عنده » ، « وأنا طائرها من مدة » شيئا من استكراه القافية، لتأدية معانيه . ولا أحب ان أمضى فى هذه الناحية التى يمكن أن نجد أمثلة لها قليلة فى الديوان مثل قوله فى قصــــيدة « الطريق الشائك »

« لكننا ، ووقتنا الذى لنا ما أقيد »

او قوله فى قصيدته « أغنية عمل »

« ولكننا قد حطمنا القيود ، فأصبحت حر ، فأصبحت حر »

وقوله فى قصيدة « ثم افترقنا »

« قد مات وأصبح جثمانا سيوارى بتراب اللحد »

وما استكرهه على عبارة « سيوارى بتراب اللحد » الا التقفية ، فالذى يموت ويصبح جثمانا سيواريه التراب . وقوله فى البيت الذى يليه :

« نشعرت ببركان الذكرى ، يتمدد وحشا فى قيد »

وما يطيب لى هذا البركان فى القيد ، ولعن الله قيــد القافية وغلها !

ـ ٤ ـ

ورغم هذه الهنات فى تجاربه الفردية سواء أكانت عاطفية أم وجدانية أم معبرة عن موقفه الحياتى فانهــا لا تخدش قيمتها ولا تؤثر أكيدا فى جودتها بل امتيازها كما أسلفنا .

فاذا جئنا الى تجاربه الخارجية وجدنا منها تجارب تلامس وجدانه وتجارب تعد شاهدا على عصره وتجــارب من وحى قراءاته ووافقت فكره ، أما التجارب الخارجية التى لامست وجدانه ، فاشهد انها خير من تجاربه الأخرى ، فى صياغتها ، وان لم تسلم من بعض العيوب ونذكر منها ، تصــويره لموت فقيرة لم يبك عليها انسان ، ولم تجد من يبكيها الا الطيــور بزقزقتها ، والقطة بموائها ، ثم تصويره لغنية مترفة منعمة ومع قبحها وبخلها فقد وجدت كثرة من الناس شيعوها ، وأضفوا عليها المحامد ، وبلغ بهم النفاق الاجتماعى أن وصفوها « بأم الفقراء » وقد عبرت قصيدته « ذات ليلة » ص ٤٠ عن هــذه التجربة ، وهى أقرب ما تكون بالقصة فهو فى أولها يتحدث عن هذه الفقيرة ، فيقول انها ماتت ولم يحفل بها احد ثم بعد سبعة أبيات يذكر أنها كانت تكدح ولم تجن من كدها الا الداء ، وانها كانت فى الافراح تغنى فتحسن الغنــاء وفى الصيف تكثر مباهجها وتتبدد فى الشتاء وصاغ ذلك فى جودة ولكن يلاحظ عليه أنه لم يراع التطور المنطقى للوقائع التى سجلها فلو أنه

ابتدأ بأعمالها ، ثم ثنى بمرضها ، وأنتهى بموتها لكان عمله أدنى الى الاقناع ، وألزم للتجربة . وفى الجزء الثانى تفادى هـذا العيب وتطور تطورا سليما قال :

« فى الليلة ماتت سيدة تنتسب لبعض الامراء »

فأحسن فى ذلك اذ بدأ بذروة القصة ، ثم أخذ يفصلها ، قال:

« كانت سيدة تخدمها آلاف عبيد ، وامـــاء
شوهاء الوجه ضفائرها كأفاع ، كحبال دلاء
ان ضحكت فتحت مقبرة ، أو ألقت سلة أقذاء
عاشت ما عاشت ، ما وضعت لبنات فى أى بناء
ما غرست بضع شجيرات للمجهد بين الصحراء
حتى فى الموت منعمة تلبس مختلف الأزياء
وطبيب يحقن ساعدها بحياة ألوف ، بدماء
وأوان ملأى ، وأوان كانت ملأى بدواء
ولحى تهتز بأدعية ، أدعية تتلى لشفاء
ماتت فالقرية قد برزت بثياب حداد سوداء
ووفود تذهب ، ووفود تقبل بعيون بلهاء
وارتفع على القبر عمود أبيض مكتوب بضياء
ماتت من حجت ، من زكت ، من كانت أم الفقراء »

ولا اعتراض لى على هذا الجزء من القصيدة وان كان قد زحفت اليه هنات طفيفة مثل غلوة فى التعبير كقوله : « تخـدمها آلاف عبيد واماء » أو اهتزاز الصورة فى قوله : « ضـفائرها كأفاع أو كحبال دلاء » ، أو باطلاقية الفكرة كقوله : « ما وضعت لبنات فى أى بناء » ، وكان عليه أن يخصص الفكرة ، ولا أحب أن استطرد فى مثل هذه الهنات ، ومع هذا فهذا الجزء من القصيدة فيه امكانيات ، وهذه الهنات يمكن علاجها .

ونود أن نسجل لهذا الشاعر من باب الانصاف احســانه كل الاحسان فى ذروات قصائده ففى هذه القصيدة الأخيرة أتى بذروة مؤثرة ساحرة تمثلت فى البيت الأخير :

« ماتت من حجت ، من زكت ، من كانت أم الفقراء »

ولو تعقبنا معظم قصائده لطالعتنا هذه الحقيقة ، فى جلاء ، ففى القصائد الفائتة وجدناه ينهى قصيدته « الصفصافة » بهذا البيت المتوهج :

« وعليها بضع حمامات ، فرحات فى الصيف تغنى »

وقصيدته « طفـــلة » ينهيها بهذين البيتين وفيهما جماع فكرته :

« مرى على بابى مرور الصبا
وحاذرى اياك أن تقربى »

وينهى قصيدته « الى حاقدة » فيركز فكرته فى بيتـه الأخير

« عودى الى ، فلم تزل قرب الشواطىء مركبى »

ونكتفى بهذه الأمثلة لنسجل له تقديرنا وثناءنا على احسانه فى هذه الناحية . ولنعود من هذا الاستطراد الى معاودة الحديث عن باقى تجاربه الخارجية .

— ٥ —

أما عن تجاربه الخارجية التى تتحدث عن أحـداث العصر ، فهى تجارب ان طابت لنا فكرتها فلم تطب لنا صياغتها ، انه بها يريد أن يثبت أنه شاهد على ما يعج فى عصره من أحــداث ويكشف عن روحه المتافقة من الظلم والجبروت ، ولكنه لم يتمثل الفكرة تمثلا عميقا ومن شواهد ذلك قصيــدته « العنكبوت » ص ٧ فهى دعوة الى السلام ، وكراهية لمن أطلقوا القنبلة الذرية ولكنها كانت خطابية تقريرية ولا تمت الى فنه بسبب ، ويبدو أنه كتبها فى جزءه الواطىء . وقصيدته « أغنيــــة اقطاعى » ص ٢٦ قد كتبها من قمة رأسه وتحتاج الى كثير من التركيز وحذف عبارة « أنا رأسمالى » التى أعاد تكريرها بلا جدوى ، والتى استهلها بقوله :

« أنا رأسمالى
فى قمتى الشماء أقبع فى الأعالى
جدى وجد أبى وخالى
مروا على جسر الحياة ، فطأطأت لهم المعالى
أنـا رأســمالى »

فهذا التكرار ليس ميزة فنية بل هو أقرب الى اللهاث لايجاد التماسك بين فكراته ، ويقول الانصاف أنه أجاد فى قصـيدته « افريقيا » ص ٦٤ ولا يؤخذ عليها الا فكراتها المطلقة ، وقـد استهلها بقوله :

« فتح لنا التاريخ بابه ، ينتظر خطانا الوثابة
القلم بيمناه معد والأخرى تحتضن كتابه
ويجيل الطرف حواليه ، كالنسر يحدق بغرابه
افريقيا تنهض واثقة من رد الى الميت صوابه

ولو لاذ الشاعر بالتفاصيل الدقيقة وهى جوهر من جواهر الفن ، لبلغت قصيدته هذه شأوا بعيدا فى الجودة ومع هـــذا فان موسيقاها الدفاقة وصورها البديعة تعـوضنا عما فيها من مآخذ .

— ٦ —

ولا أستطيع بعد هذا أن أتناول باقى تجاربه ولكنى أود أن أقول : ان شاعر ديوان « فى العاصفة » قد أجاد فى هذا الديوان فاغلب ما فيه من شعر فردى نبع من قلبه ووجـــدانه ، وما اختلجت به جوانحه وهذا شىء مقدور .

وأشهد أن الشاعر خامة شعرية نفيسة المعدن ، اذا نقيت ، وشذبت ووضعت فى البوتقة .

ولكنه لا يلقى بالا للجوهرة الكامنة لديه ولا يميل الى صقلها وتهذيبها ولو حاسب نفسه وأتقن صناعته وهجر كسله وفكر لنفسه ، ونبع منها ، وثقف أسرار الفن لبلغ درجة عالية ممتازة، وأنا أعتقد أنه سوف يفعل فما أحب الفن الشعرى فى قلبه وما أهنأ روحه الى نماء شجرة فنه ، كما يقول فى قصــــيدة « الصفصافة » :

« يا فرحة نفسى ان كبرت وامتدت صفصافة فنى
ورأيت رفاقا تستند اليها أظهرهم فى أمن
وعليها بضع حمامات فرحات فى الصيف تغنى »

مصطفى عبد اللطيف السحرتى



كان الاعتقاد الشائع بين علماء النفس الى عهد قريب ، أن المراهقة فترة عصبية فى النمو يشوبها القلق والتوتر والأزمات الحادة ، وان هناك خصائص عامة ثابتة تميز الافراد فى هذه المرحلة من نموهم ، كالتمرد على الآباء والثورة على أشكال السلطة المختلفة .

وكان لكتابات « ستانلى هول » بصفة خاصة ، أكبر الأثر فى اشاعة هذه النظرة الى المراهقين ومشكلاتهم ، عـلى أن السنوات الاخيرة قد شهدت اتساعا فى نطاق البحـوث التى أجريت بشأن هذا الموضوع فى حضارات مختلفــة وثقافات متعددة .

وقد أكدت نتائج هذه الدراسات التى قام بها بعض علمـاء الاجناس ــ من أمثال مارجريت ميد ، وروث بنـدكت «(١)»

(١) *M. Mead, From the Sauthseas, Studies of Adoleseence and Sex in Primitive Societies. Benedict,. «Patterns of Culture».*

ان للمراهقة أشكالا وصورا كثيرة تتباين باختلاف المجتمعات. كما تنبه علماء النفس بدورهم الى اجراء الملاحظة الدقيقة على ما بين المراهقين فى المكان الواحد من فروق واختلافات فاذا بهم يخرجون من هذه الملاحظة بنتيجة تخالف الرأى القديم فى اتجاهه الى التعميم ، وتؤكد أن المراهقين فى المدينة الواحدة ، بل فى الحى الواحد ، بل فى الشارع الواحد من هذا الحى ، يختلفون من بيت الى بيت فى الصورة التى تكون عليها مراهقتهم ، وأنه لا تكاد توجد خصائص عامة ثابتة لجميع المراهقين ، وانما هناك ظواهر سلوكية تتأثر باتجاهات العصر والثقافة المحيطة الى جانب عوامل اخرى يختص بعضها بالمراهق نفسه ويتصل بعضها بظروفه وعلاقاته الاجتماعية .

وعلى ضوء هذه النظرة « التخصيصية » كتب الدكتور صموئيل مفاريوس (١) مؤلفه الجديد عن « المراهق المصرى » حيث أتيحت له فرصة الاتصال الشخصى بشباب كلية التربية بالقاهرة، فطلب اليهم أن يكتبوا مايذكرونه عن مرحلة مراهقتهم دون ذكر الاسماء ، واتسمت مقالاتهم فعلا بالصراحة التامة والشمول ، وقسمت لنا المراهقين المصريين الى أربع فئات .

● الفئة الاولى ، وقد سماها المؤلف بالمراهقة المتكيفة وهى هادئة نسبيا ، وأميل الى الاستقرار والاتزان العاطفى ، وعلاقة المراهق فى هذه الفئة بمن يحيطون به طيبة ولاأثر للتمرد على الوالدين . وحياته غنية بمجالات الخبرة والاهتمامات العملية الواسعة التى يحقق ذاته بواسطتها . أما حياته المدرسية فموفقة فى أغلب الاحيان . ويشعر المراهق فى هذه الفئة بمكانته الاجتماعية وتوافقه مع الاخرين ، ورضائه عن نفسه . وهو لا يسرف فى الخيالات وأحلام اليقظة أو غيرها من الاتجاهات السلبية ولا يطيل التفكير فى مشكلات ذاتية ، ولا تستولى عليه المسائل الدينية والفلسفية الا فى القليل النادر .

● الفئة الثانية ، هى المراهقة الانسحابية المنطوية كما عرفها الكاتب ، والمراهقة فى هذا الشكل اسيفة مكتئبة تتسم بالانطواء والعزلة الشديدة والسلبية والترددوالخجل والشعور الحاد بالنقص . وليس للمراهق فى هذه الحال من مجالات خارجية ، عدا أنواع النشاط الانطوائى مثل قراءة الكتب الدينية وغيرها ، وكتابة المذكرات التى يدور أغلبها حول انفعالاته . وينصرف القسط الاكبر من تفكيره الى القيم الروحية والاخلاقية ، ونقد النظم الاجتماعية الوضعية .ويتجه جانب من نشاط المراهق الى محاولة النجاح الدراسى والاهتمامات الجدية وتنتابه الهواجس الكثيرة وأحلام اليقظة التى تدور حول حرمانه وحاجاته غير المشبعة منالملبس والمأكل والجنس والمركز المرموق . ويفرط فى أحلام اليقظة حتى تصل به أحيانا الى حد الاوهام والخيالات المرضية ، والى مقارنة نفسه بأبطال الروايات التى يقرأها « المعذبون منهم بوجه خاص » .

ويسرف فى المحاولات الجنسية غير الطبيعية ، تخلصا مما يشعر به من ضيق وكبت ، ونتيجة لعدم توجيه طاقته الى مجالات عملية خارج نفسه كالرياضة أو النشاط الاجتماعى . ويتجه أيضا الى المثالية القريبة من التصوف ، بحثا عنالراحة النفسية والخلاص من مشاعر الذنب .. ولكنه يعانى نتيجة لهذا الاتجاه مزيدا من القلق والصراع وتضخما للاحساس بالاثم نحو بعض الاخطاء التى يربأ بنفسه أن يشارك فيها الاخرين ، وبخاصة التفكير الجنسى .

● والفئة الثالثة يسميهاصاحب البحث بالمراهقةالعدوانية المتمردة لانها تتسم بأنواع السلوك العدوانى الموجه ضد الاسرة والمدرسة وبقية أشكال السلطة فى المجتمع الخارجى ، كذلك تتصف بالمحاولات الانتقامية ، والتشبه بالرجال ، والاساليب الاحتيالية فى تنفيذ رغبات المراهق ومآربه . ويقترن احساس المراهق فى هذه الفئة بالشعور بالغبن ، وأن مواهبه غير مقدرة ممن يحيطون به .

ويتعلق هؤلاء المراهقونبالخيالات والصور الرومانسيةوأحلام اليقظة ويستسلمون لمحاولات الجنس غير الطبيعية ، ولكنهم لا يسرفون فى ذلك كأترابهم فى الفئة السابقة ، لانهم لا يميلون الى السلبية ، وانما يلجأون الى الوسائل الايجابية العدوانية للتفريج عن أزماتهم الانفعالية ويصحب هذا النوع من المراهقة تأخر دراسى .

● أما الفئة الرابعة والاخيرة فهى المراهقة المنحرفة ، وليست حالات هذا الشكل الا صورة متطرفة للفئة الانسحابية المنطوية أو الفئة العدوانية المتمردة .. فالواقع أن المراهقة فى الفئتين الثانية والثالثة ، هى مراهقة غير متكيفة أو متواضعة .. ولكن الانحراف فيها لا يصل الى مستوى خطر كما يبدو فى الفئة الاخيرة ، حيث نلتقى بالانحلال الخلقى التام أوالانهيار النفسى الشامل وحيث يتصرف المراهقون بشكل يروع المجتمع، كالمغامرات الماجنة المستهترة ، وادمان المخدرات والشذوذ الجنسى ، والمبالغة فى ايذاء النفس « الماسوشية » ، ومحاولات الانتحار .

وقد أوضح لنا الباحث ، العوامل المختلفة التى تؤثر فى التكوين السيكولوجى للمراهق المصرى فى الفئات الاربع السابقة. فكانت ثقافة الاسرة ، ومستواها الاقتصادى ، والجو النفسى للمنزل ، وجغرافية المكان ، والاستعداد الفريزى .. كل هذه الظروف كانت هى المؤثرات الطبيعية التى أسهمت فى خلق المراهق المصرى .

ورغم أن الكاتب قد بذل جهدا كبيرا فى تنسيق هذا البحث ورغم الاحساس العميق بحاجتنا الملحة الى الكثير من هذه البحوث .. الا أنه وضع أمامى علامة استفهام كبيرة أيضا : هل يقف الباحث العلمى عند حدود التساؤل والاستفسار وتسجيل الواقع كما هو أم يتجاوز هذه الوقفة اليسيرة الى محاولة الكشف الجذرى للمشكلة أو نقطة البحث ، والاسهام الايجابى فى محاولة حلها ؟

لا ريب أن بعض العلوم لا تتطلب من الباحثين ، الا التسجيل الامين والملاحظة الدقيقة ، وغالبا ما تكون هذه العلوم ، هى المعنية بالمادة والاجرام الكونية ، اما علم النفس ، فلم تعد نظرياته فى طور المشاهدة والتسجيل لانها انتقلت الى مرحلة جديدة تتطلب من الباحث معاناة ذاتية للتجربة التى يمارسها، وكشفه لحقيقتها الانسانية .

ونحن ازاء المراهق المصرى ، ما كنا ننتظر من أستاذ متخصص أن يكتب لنا تحقيقا صحفيا يوضح لنا ألوان المراهقة المصرية ، والمواد المختلفة التى تتكون منها هذه الالوان وانما كنا ننتظر تشريحا علميا للظروف الموضوعية التى أنبتت المراهق المصرى المعتدل ، والمنطوى ، والمتمرد ، والمنحرف .

فلست اعتقد أنالقول بأن ثقافة الاسرة ومستواها الاقتصادى والجو النفسى للمنزل ، هى التى تؤثر فى التكوين السيكلوجى للمراهق .. لست اعتقد أن هذا يكفينا فى الحديث عن هذه المشكلة الحيوية ، فكافة هذه الاساليب بلا شك صحيحة ، ولكنها معروفة أيضا . وكان الجديد اذن هو تشريح هذه العوامل سيكلوجيا ، فنضع أصابعنا بحق على التربة الصالحة لنمو المراهق المصرى .

وأمامنا ـ مثلا ـ هذه الاسئلة :

ـ ما أسس الثقافة العائلية التى تؤدى الى الانحراف ؟

ـ ما الظروف الموضوعية التى أحاطت بهذه الاسس ؟

ـ ما الوسائل لتغيير هذه الظروف الى ما هو أفضل منها؟

كنت أتوقع اجابات علمية على هذه الاسئلة ، تستقصى نظمنا الاجتماعية والاقتصادية وتقاليدنا التاريخية وعاداتنا

---

(١) مدرس الصحة النفسية بكلية التربية بجامعة عين شمس ، واخصائى لعلاج النفس بعيادتها السيكلوجية .

القومية . أما الاجابات الواقعية التى كتبها أبطال هذا البحث .. فقد كتبت من وجهات نظر تسجيلية لا ترتفع الى مستوى التشريح العلمى . ثم جاء صاحب البحث ونقلها ـ ببساطة ـ كما هى !! وكان استقناء عاما بين بضعة شباب يمكن أن يعطينا شيئا ذا بال . وربما كان عنوان الكتاب « أضواء على المراهق المصرى » يبرر هذا المسلك . ولكن اسم كاتب البحث ووضعه العلمى لا يعطيان هذا التبرير .

ومع ذلك ، فلم يكن البحث متكاملا ، حتى فى هذه الحدود . فقد كان قاصرا على ايضاح الجوانب المنحرفة التى لا يتعارض ذكرها مع التقاليد ولم يعرض بالتالى لبعض الجوانب الشائهة فى المراهقة المصرية كعشق الذات مثلا، وان كانت قليلة النماذج. وربما تصادف أن الشبان ـ خامة البحث ـ قد خلوا جميعا من هذا الشذوذ الجنسى ، ولكن هذا يدلنا نحن على قصور البحث أيضا . فالقاء الضوء على هذا المرض كان يوحى بالعلاج، وبتفسير العوامل النفسية والاجتماعية المختلفة التى تؤدى اليه. كذلك كان اقتصار البحث على حالات الذكور عاملا حاسما فى اعطائنا فكرة ناقصة عن المراهقة فى مصر « ولعل احدى الاستاذات فى كلية التربية تقوم بتكملة هذا النقص » .

غير أن هذه الملاحظات جميعها لا تنفى مطلقا اعجابى الشديد بالخطوط الشعبية التى تكونت منها خريطة البحث . فلم يجنح الى الطرق الاكاديمية الصماء ، بل أتاح الفرصة أمام أكبر عدد ممكن من الناس ليفهموا ما يقول .. ولقد قال كل ما يريد بلغة لا ترتفع أبدا عن المستوى الادراكى للقارىء العادى ، ولا تنخفض عن المستوى العلمى للغة البحث .

وعسى أن تقود هذه المحاولة الناجحة من يتشدقون بقداسة العلم فى أبراجه العاجية لأن يتخذوا منها عبرة .. فلم يصبح العالم الانسانى بحال منفصلا عن الناس فى صراعهم اليومى .

وعلم النفس ـ فى واقع الامر ـ هو سماعة الطبيب الأمينة فى نقل هذا الصراع وتشكيله وتوجيهه .

بقى نداء صدر به الدكتور صموئيل مغاريوس كتابه ، اذ يقول : « لقد استهدفنا به الاسهام فى الاتجاه الثقافى القومى الذى يرمى الى وضع أسس وأصول مصرية للدراسات النفسية وغيرها » .

ان هذه السطور هى الشمعة التى أضاءت صفحات الكتاب كله ..

نادية لويس

***



التأليف فى تطور الفكر العربى وأسبابه وملابساته موضوع جديد برز فى عصرنا ومحصولنا ، وقد تناولته أقلام الباحثين فى النقد والتحليل والمقارنة ، وهو اقتباس بالتسمية فحسب من منتوج الأدب الغربى الذى أشاع بعض كتابه ومؤرخيه هذه التسمية ، على أن العرب فى قديمهم وان كانوا قد ألفوا الكثير من الكتب فى تأثير الفكر العربى والاسلامى فى الحياة الاجتماعية والحضارية ، وعلى الطريقة التقليدية التى اتبعوها لكنهم لم يتتبعوا فيها الخط البيانى لهذا الفكر الأصيل ، ولم يدرسوا أثره وصداه فى البيئات العلمية والأدبية ، وما وضعوا أصابعهم الدالة على مواطن تأثره بغيره وفى سلسلة تاريخية متواترة اذ كانوا يجملون القول فى أمره ، دون عناية بربطه بما قبله وما بعده واستقصاء مظاهره وأخباره خلال العصور الغابرة والمتأخرة ، مع ما كان يشوقهم من تتبع الانساب والأرض ، حتى جاء عصرنا ، وتناولت هذا الموضوع الخطير أقلام الباحثين والمفكرين من شتى الزوايا والنظرات ، وكانت لبعضهم فيه كتب قيمة ودراسات منهجية اعتزت بها المكتبة العربية الحديثة، وما يزال ينقصها مؤلفات فى جمع المراجع ، وتصنيفها واعدادها على نسق وخطط تيسر للباحث دراسة الناحية التى يريدها من نواحى التطور فى نهضتنا الأدبية المعاصرة ،وقد أحس الأستاذ أنور الجندى حاجة البحث الى ما شت وتبعثر من المراجع فى الصحف والمجلات أو فى تضاعيف الكتب التى تناولت هذا الموضوع ، وكانت همة المؤلف تستحثه على تحقيق هذه الرغبة بموسوعة كبرى تشمل معالم الأدب العربى المعاصر ، وقد ظهر له منها جزآن ، والثالث أخرجته المطبعة منذ أشهر قريبة وعنوانه « الفكر العربى فى معركة التغريب والتبعية الثقافية »

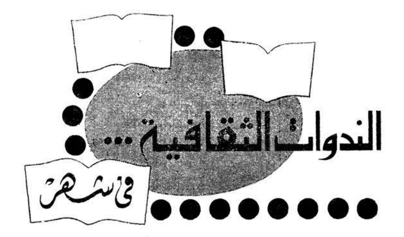
عرض المؤلف أسباب الاحتكاك الغربى باليقظة الفكرية فى بلاد العرب ، والوسائل التى أدت الى هذا الاحتكاك . وكان لابد له من ايجاز الحقائق الأساسية والتيارات المتضاربة وحركات التحدى والمقاومة بين الشرق والغرب ، وقد سماها المؤلف معارك التغريب ويريد بها محاولة النفوذ الاستعمارى للسيطرة على الفكر العربى الذى كان يسعى الى التحرر من الجمود والتقليد ، والى الأخذ بالتطور والاصلاح الذى يلائمه فى حياته وطاقته وتجاوبه مع الأحداث ، لكن النفوذ الاستعمارى تصدى له بالبلبلة والاغراء فى صنيع بعض المستشرقين والمتعربين الذين ألفوا وبحثوا فى تاريخ الفكر العربى وخصائصه وتراثه من وجهة أنظارهم ومشاعرهم ، فطبعوا أكثر مؤلفاتهم بطوابع استعمارية لتبديل الملامح الأصيلة بالفكر العربى ، ودس الريبة والحيرة فى معالمه وآثاره ليتحول عنه أهله وذووه ويزهدوا فيه .

وقد تتبع الأستاذ الجندى بمراجعه الوسائل التى نقلها الغرب الى آفاق العرب ومظاهر وعيهم ليحول دون اليقظة الفكرية فى شعوبهم التى ران عليها الكبت والخمول زمنا طويلا فجاء الكتاب بمصادر المقاومة ودعوات الاصلاح الدينى والوطنى فى مصر وأكثر البلاد العربية ، وكانت صيحات المفكرين والزعماء هى الشرارة الأولى لايقاد الشعلة التحررية ، فهب لاطفائها بالتعنت والاستغلال فريقان من الداخل والخارج ، وكانت الصحف والمنشورات سجلا لهذه المعركة التى وقف المؤلف على أسرارها وتأثيرها فى التعليم والثقافة ، وتحرير المرأة ، وفى الدعوة للعامية ، واتهامها القومية الفصحى فى مسايرة الحضارة والحياة ، فلم يترك الجندى الثبت مجالا الا دخله ليتبين أطوار المقاومة والتحدى وخطط التغريب ، وقد عقد للدعوة الصهيونية وغيرها من الدعوات العالمية التى تجنت على العروبة وقوميتها فصلا حاشدا لخفايا الأمور ومكايد الأعداء .

وبعد فان هذا الكتاب أشبه بحصر وتسجيل لعديد من المواقف الحاسمة فى تطورنا الفكرى المعاصر ، وللمة شاملة لمختلف التيارات التى تصدت لهذا التطور ، عرضها المؤلف مسلسلة فى تاريخها وتقسيمها ، الى عصور ومراحل جاء بعضها مكرورا أو مبتورا ، ولعل تكرارها لتعدد جوانبها وتشقق الفكرة عنها .

ومهما يكن الأمر فان هذا الجهد الفردى الكبير فى جمع الآراء والمراجع لهذا الموضوع الذى يحتاج اليه التأليف الحديث مما يحمد لصاحبه ويقتضيه أن يتابعه بأناة المحقق المسئول ، ولقد استطاع أن يجنب كتابه الأخير أكثر المآخذ التى رآها النقاد فى الأجزاء السابقة ، فاستحق الشكر والتقدير

وداد سكاكينى



تقدمها : نجاة شاهين

مهرجان الشعر الرابع



سهير القلماوى

موسمنا الثقافى هذا العام بدأ فى الاسكندرية اذ أقيم هناك مهرجان الشعر الرابع فى ٢٧ أكتوبر الى اليوم الأول من نوفمبر، وخلال الخمسة ايامها التىعاشها المهرجان ألقيتعدة من البحوث لمجموعة من كبار مفكرينا وأدبائنا على رأسهم مقرر لجنة الشعر بالمجلس الأعلى للفنون والآداب عباس محمود العقاد ودكتور زكى نجيب محمود ، ودكتورة سهير القلماوى ، وعبد الرحمن صدقى ، ودكتورة نعمات أحمد فؤاد ، ونقولا يوسف ، وصديق شيبوب ، ومحمد مفيد الشوباشى .

وألقى قرابة أربعين شاعرا قصائد مناسبة فى المهرجان . وقد روعى تقليد جديد هذا العام هو اشراك بعض مندوبى الأقاليم فى المهرجان ، وان كان الشعر الحديث لا زال محروما من مهرجان الشعر .

كانت أبحاث العقاد ، وزكى نجيب محمود ، وسهير القلماوى كلها تدور حول التجديد فى الشعر « شعرنا العربى لا يقبل التغيير » .

يقول الاستاذ العقاد : ان حديث الشعر الى رعاته وحماته حديث معاد يندر أن يتسع لشىء جديد ، ولكننا نطمح فى بعض الجديد غير المعاد اذا وقفنا بالتجديد عند معناه الذى ينفرد به عن معنى التغيير ، وفى رأيه أنه لا يوجد فن فى العالم يقبل التجديد غير فن الشعر فى اللغة العربية ، كما لا يوجد فن للشعر مستقل بقوامه لا يتوقف على فنون الغناء أو الرقص والتمثيل غير فن القصيدة العربية . فالتغيير فى بناء الشعر قد حدث كثيرا فى أشعار اللغات الغربية ولكنه كان فى كل مرة وضعا آخر من أوضاع الأوزان والمقاييس لا يجمعها كلها فن واحد قائم على قاعدة وحدة .

فهم تارة يعتبرون المقطع وحدة للوزن فى القصيدة ،فاذاأحدثوا جديدا بطل وزن المقطع وحلت محله زنة النبرة ، وقد يبطلون الوزن بالمقطع والنبرة معا ليزنوا كلمات القصيدة بما يسمونه « الأقدام » استعارة من وقع القدم عند الايقاع فى الرقص بحركة الرجلين ، ويهملون ذلك كله حينا ليعتبروا الوزن بالمسافةالزمنية من امتداد السطور ، وامتداد سرعة التلاوة ، وقد يتخذون غير ذلك زنات مختلفة لتقرير مكان الوقف والحركة فى الكلمات ومكان الوصل والفصل فى السطور

وهذا فى رأيه تغيير وليس بتجديد ، ولكن فن الشعر العربى يتجدد وهو هو فن الشعر بقوامه من الوزن الأصيل فى تركيب اللغة العربية ، وسبب هذا الفارق بين الشعر العربى والأشعار الغربية أن هذه الأشعار لم تستقل قط عن فنون الغناء والرقص والتمثيل وما يشبه التمثيل ، كانشاد الجماعة أو الأفراد أما العروض العربية فهى قائمة بذاتها حافظة لمقاييسها مع الغناء وبمعزل عنه .

ومن أسباب الاستقلال بفن الشعر فى اللغة العربية أن « الحداء » وهو الغناء العربى الأصيل يستقل به حاد واحد وبوقعه على حركة واحدة يقررها العدد كما تقررها السرعة على نحو واحد .

وبعد هذا تحدث سيادته عن المراحل التطورية التى تعرض لها الشعر عبر السنين وهو على قوامه الذى ينمو ويتنوع ولا يبطل أو ينقص : وعلى هذه الوتيرة يتسع له مجال التجديد الى غير نهاية فى المستقبل .

واختتم حديثه بقوله : ان أحرى الناس أن يحتفظوا بفن من فنونهم لهم اناس بلغ هذا الفن عندهم مبلغه من الجودة والوفاء، واصبح لهم مزية ينفردون بها بين الأمم الانسانية جمعاء ، فاذا كانت مزيتنا فى فننا العربى تتجدد على قوامها الذى حفظه لنا الزمن فنحن أحق من الزمن أن نصون ما يضيعه .

وتحدث دكتور زكى نجيب محمود عن التجديد فى الشعر الحديث بصفة عامة ، يقول : ان فى الشعر جديدا ، ولكن ليس فيه تجديد ، لأن المعنى الحرفى لكلمة تجديد هو أن يحل الجديد محل القديم ، بحيث تزول عن القديم معالم وجوده ! وهذا غير صحيح فالجديد يجيء ليضاف الى القديم اضافة الشقيق الى شقيقه فى الأسرة الواحدة .

وقبل أن يتحدث عن الجديد الذى أضيف الى الشعر الحديث تحدث عن الأسباب التى تدعو الى استحداث هذا الجديد ، والجواب واضح من مهمة الشاعر نفسها ، ومهمته هى تحويل الحقائق الخافية المبهمة من مستوى اللالفظ الى مستوى اللفظ ، واذن فكل حقيقة نفسية وجدت سبيلها الى اللفظ لم يعد بها حاجة الى شاعر جديد يخرجها ، لكن تيار الحياة دافق ، فهو أبدا فى تغير وتحول ، ولكل حالة من حالات التغير أصداؤها فى أغوار النفس وثناياها

ومهمة الشاعر أن يتناول من خاطرات النفس ما لم يكن قد تناوله سابقوه ، لأنه وليد تغير فى مجرى الحياة وأحداثها ، وقد حاول تطبيق رأيه هذا على الشعر الجديد فى الآداب العالمية المعاصرة ، واقتصر على الأدب الانجليزى الأمريكى خاصة فى العشرة اعوام التى أعقبت الحرب العالمية الأولى ـ فعقبها ظهر الشاعران ازرا باوند « توماس سيترنز اليوت » : اللذان ما زالا صاحبى سلطان على دولة الشعر ، لقد خرجا من الحرب وغيرهما من الشعراء وكانما أصابهما دوار ، وعزوها الى سذاجة الدهماء الذين يسلمون قيادهم للسادة عميا صما ، فلم يجد الشعراء بدا من أن يلوذوا بأبراج حصانة لانفسهم من ابتذال العوام ، وتعمدوا أن يجيء شعرهم على أرفع درجة من الثقافة العريضة الغزيرة ، حتى كانما مهمة الشاعر أصبحت أن يتحدث الى نفسه أو اشباهه من المثقفين ، وكان هذا الجيل من الشعراء بمثابة الدفاع عن الثقافة الرفيعة وتقاليد الحضارة الانسانية كلها. تلك كانت الحال فى العقد الثالث اى فى العشرينات من هذا القرن ، فلما حان العقد الرابع ١٩٣٠/١٩٤٠ وجد الشعراء أن انصار ثقافة الكتب غالوا وأسرفوا فى ترفعهم عن الجماهير عمدا فأرادوا جديدا يلينون به تلك الصخور التى كادت أن تكون ذهنا خالصا ، ويخاطبون بسواد الناس فأصبح جزءا أساسيا من شعر الشعراء أن يكون ذا طابع اجتماعى ، ويمثل هذا الاتجاه « أودن » وقوالب هذه المجموعة تقليدية كالسونيت والدوبيت

ثم أعلنت الحرب العالمية الثانية سنة ١٩٣٩ ، فعادت الثورة من جديد على شعراء الدهماء . وعاد ميل الشعراء الى الحديث الى أنفسهم ، لكنهم هذه المرة لن يحادثوها حديث الكتب والمراجع ، بل حديث المتغنى باللفظ كانما اختار كل حرف من كل كلمة فى قصيدته ليترنم به ويمثل هذا الاتجاه « يلان توماس »

وفى الخمسينات من هذا القرن شهدنا فى الشعر الغربى والعربى أيضا احساسا عميقا بقلة غناء الشعر فى حياة الأفراد والجماعات ، فأصبح الشاعر يتشكك فى قيمة نفسه ، فجعل قسطا من شعره ينصرف الى الشعر ذاته ووجد فى انجلترا مجموعة من الشعراء الشبان يسمون انفسهم بالغاضبين ، ومثالهم فى أمريكا ويسمون أنفسهم بالكواسر ، وهم يتنكرون لتراث الحضارة بأجمعه ، ومن بين ذلك التراث المرفوض قواعد الشعر نفسها .

وكانت الصيحة الجديدة فى عالم النقد الأدبى بالنسبة للشعر، هى ضرورة اعادة النظر فى طبيعته ومداه ، فلماذا تكون كلمة « شعر » اسما لا ينصرف الا على ما قد الفه الناس من كلام منظوم موزون ، ان ذلك تضييق للمعنى بغير موجب ، وأصبح لزاما علينا أن نعترف بأن شعر هذا العصر أعجز من أن يحمل على عاتقه تبعة التعبير عن عصره المعقد ، ولكننا يجب أن نعترف أيضا انه دخل فى الشعر لون جديد هو القصة التى لا تكون قصة فحسب ، بل شعرا كذلك ، وخير مثل لذلك قصص « جيمس جويس » وخصوصا قصة « فنجانز ويك » التى يقول عنها ادمند ولسن انها توازى ملاحم هومر ودانتى .

وفى رأيه أن القصة هى الجديد المطلوب فى شعرنا الحديث ، خاصة اذا نظرنا الى مقامات الهمذانى والحريرى على أنها يمكن أن تعد قصائد بمعنى جديد لهذه الكلمة ، لولا أن الفاعلية الأدبية فى المقامات تنصب على مستوى الوعى ، وفاعلية الشعر مفروض فيها أن تغوص الى ما دون ذلك من أغوار اللاشعور .

وتقول دكتورة سهير القلماوى فى بحثها حول التجديد فى الشعر ، ان الجديد فى الأدب لا يمكن أن يظهر فجأة ، وانما هو امتداد طبيعى يولد فى ظل القديم ، وتتفاعل معه تيارات وافدة ، ثم ينحرف قليلا أو كثيرا عن القديم ليستقل بنفسه ، ولذلك تسبق الجديد دائما فترة انتعاش قوى للقديم ـ وقد حاولت أن تستشهد لهذه النظرية بشواهد فى تاريخ نهضتنا الشعرية .

مثل ادخال البديع فى الشعر على يد بشار بن برد اثر دخول الموالى فى الاسلام وفى نفس العصر نادى ابو نواس بنبذ القديم وابراز الواقعية الحية وان شاب دعوته تعصب شعوبى .

وجاء أبو تمام ببديع جديد ناتج عن تغلغل الأثر اليونانى ، وفى فجر هذا القرن نرى حركات ضخمة تركز نفسها أولا على مضمون الشعر : وهذا أمر طبيعى : يحاول فى قوة حاسمة ان نفك أسره من المضامين القديمة، ثم تمتد الى تجديد الاسلوب والوزن والقافية فمدرستا الديوان والمهاجر الامريكى مهمتهما اعادة الشعر الى مهمته الاولى وهى التعبير عن النفس ، وتصوير المواطف فى صدق وواقعية .

وأهم ما أثمرته المدرستان هو التجديد فى المضمون وان ظهر فى مدرسة المهاجر الأمريكى بعض الاسفاف فى اللفظ

وحين غزت الرومانسية الانجليزية والفرنسية أدبنا ، ظهر جيل من الشعراء الرومانسيين يتمثل فى شكرى والعقاد ، ثم مدرسة أبوللو وبالتعود على الشعر الغربى ظهرت مشكلات الشكل الجديد لشعرائنا الناشئين

ثم تحدثت عن الفرق بين الشكل القديم الذى يصر على وحدة القافية وتنوعها فى نطاق نظام هندسى ، والشكل الجديد الذى ارتضاه الشاعر الحديث ليعبر به عن المعانى والصور والأفكار مما لا سبيل الى أدائه بالوسائل الكلاسية أو حتى بالوسائل الرومانسية ، ومن هنا جاء الميل العام الى تحطيم الحواجز « الوزن والقافية » وأن ظل بعض الشعراء يرى فيها أصولا تخدم الحرية ولا تعاندها .

وفى رأى دكتورة سهير أن الصراع بين القديم والجديد يجب أن يدور فى فلك أصالة هذه التصميمات الهندسية ، وان كانت تؤمن أن الحياة تسرع فى قلق واضطراب ناجم عن الحروب العالمية وتقدم العلوم ، مما يجعل من العسير على الشاعر أن يخضع الى القالب القديم ، بل ان تجديد الحياة يستلزم تجديدا فى الفن أولا وقبل كل شىء .

وقد شمل المهرجان دراسات لبعض الشعراء المحدثين ، فعن المازنى كتب كل من الشاعر عبد الرحمن صدقى الذى تحدث عن حياة المازنى الشخصية والفنية ، ودكتورة نعمات أحمد فؤاد عن فن الصورة فى أدب المازنى ومما يذكر أن عبد الرحمن صدقى

كان تلميذا للمازنى بالمدرسة الخديوية الثانوية وكان بحث دكتورة نعمات أحمد فؤاد فى الماجستير عن المازنى أيضا .

أما الشعر الذى ألقى فى المهرجان فينقسم الى ثلاثة أقسام : قسم منه لشعراء لهم مكانتهم المعروفة فى حياتنا الأدبية ، وهم عبد الرحمن صدقى ، على الجندى ، محمود حسن اسماعيل ، محمد عبد الغنى حسن ، صالح جودت ، عادل الغضبان ، أحمد رامى ، العوضى الوكيل ، كامل الشناوى ، محمد طاهر الجبلاوى، محمود عماد ، وأغلب القصائد التى ألقوها قصائد وطنية . ومن بينها قصيدة الشاعر عبد الرحمن صدقى وهى وقفة على غزة وفيها يقول .

يا بضعة من فلسطين تنادينا — ردوا على أهلها باقى فلسطينا
لبيك انا أتينا اليوم فى نفر — وفى غد للوغى نأتى ملايينا
لابد من وثبة كبرى فنرجعها — ما أرجعوها سدى أبطال حطينا
كذاك يستدرك التاريخ غلطته — فذى فلسطين قد عادت فلسطينا

وكذلك المشهد الذى قدمه كامل الشناوى من أوبريت «جميلة» وفيه يصور جميلة عندما رأت السجن لأول مرة .

الليل والقضبان والجدران والسجان والقيد الحديد
وجميلة عذراء انسانة
لقوا بها فى أرض زنزانة
عريانة والأرض عريانة

الرأس محنى — على الصدر
والصدر منتفض — بلا ذعر
وتكومت فى الركن صاعقة — محمومة بالويل منتفضة

وغنى الشاعر صالح جودت لميناء ثورتنا الاسكندرية ولكنه لم ينس أن يعتب على دمشق التى تنكرت لشعرائنا فى العام الماضى وطردتهم فلجأوا الى لبنان

ويا دمشق عتابا ، ان وحدتنا — لما يزل جرحها يدمى وينتكىء
ذكرت يومك والأخلاق مطرقة — من الحياء ونور الشمس منطفىء
والمهرجان على من فيه منهدم — والبحترى على ذكراه منكفىء
جئناك أهلا، فلم تنزل أواصرنا — سهلا فرحنا الى لبنان نلتجىء
لفظتنا هل لفظت المعتدين على — حق الحياة وما استحيوا ولا ربأوا
يا قطعة من ضميرى كيف انكرها — وان أظلت من ارتدوا ومن صبأوا

والقسم الثانى من الشعر ويشتمل على قصائد مندوبى الأقاليم فمن بورسعيد سمعنا قصيدة « انسان فى المعركة » للشاعر محمد اسماعيل وفيها تصوير لحال كل فرد فى بورسعيد أثناء الاعتداء الغاشم عليها .

وشاعر آخر من المنوفية ألقى قصيدة عن دنشواى هو عبده محمد الرهوان .

ومن غزة العربية ألقى الشاعر هارون هاشم رشيد قصيدة « النار والدم .. والحديد » وفيها يتحدث بلسان كل فلسطينى ثائر يريد العودة الى أرضه السليبة .

والقسم الثالث من الشعر ، كان للشعراء الشبان الذين أجريت بينهم مسابقة فاز بالجائزة الأولى فيها الشاعر أنس داود عن قصيدته « ترنيمة مهد » .

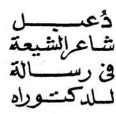
وقد حضر المهرجان كثير من الشواعر من بينهن جليلة رضا وقد ألقت قصيدة « الى أمة العرب » .

والشاعرة روحية القلينى وألقت قصيدة « بنت الجزائر »
والشاعرة لورا الأسيوطى وألقت قصيدة « أنا الثورة » .

ومن القصائد غير الوطنية « أنشودة أم » للشاعرة شريفة فتحى .

والقت الشاعرة نسرين عبد الحى قصيدتها ، أما « نجاة شاور » فكانت قصيدتها « لقاء فى الربيع » وهى من الشعر الوجدانى .

***





عبد الكريم الاشتر

فى كلية آداب جامعة عين شمس ، نوقشت يوم ٢٠ من أكتوبر الماضى الرسالة المقدمة من الاستاذ عبد الكريم الأشتر المدرس بمعهد الدراسات العربية لنيل درجة الدكتوراه فى آداب اللغة، وموضوعها « دعبل الجزاعى » الذى عرف بتشيعه لآل البيت، والسبب فى اختياره لهذا الشاعر ، هو أنه يكاد يكون مجهولا بالنسبة لدارس الأدب رغم جودة فنه ، وأصالته

أشرف على البحث دكتور مهدى علام ، كما اشترك معه الاستاذ محمد خلف الله أحمد ، وعبد القادر القط فى مناقشة مقدمه .

وقد بدأت المناقشة بتلخيص واف للرسالة قدمه السيد عبد الكريم الأشتر وهو من أبناء سوريا .. والرسالة تتكون من جزأين ، الأول خاص بحياة الشاعر مستخلصة من أخباره ، وشعره ويتكون من ثلاثة فصول وخاتمة وملحقين .

الفصل الأول يصور ملامح الشاعر وطفولته وصباه فى الكوفة، وأول شبابه فى بغداد ، وتكلم عن نسبه المضطرب وصفاته الجسمية والنفسية وبيته الذى عرف بالشعر ونبغ فيه شعراء كثيرون ، ورجح أن نسبه يتصل على الأرجح بعمرو بن عامر بن خزاعة من اليمانية ، وان اسمه دعبل وولد فى الكوفة وسبب خروجه منها اقدامه على السرقة أما ثقافته فعربية واسعة وعقيدة التشيع كانت سارية فى أسرته ، وكان دعبل يمثل خيبة الكوفة فى نضالها من أجل آل البيت ، وخيبة اليمانية لاستئثار المضرية وقد ولد ذلك فى نفسه احساسا بالهزيمة كان من أقوى المؤثرات فى سلوكه وشعره ، فلما انتقل الى بغداد تأثر بأستاذه مسلم ابن الوليد فظهر فى شعره البديع

وفى الفصل الثانى،تكلم عن شبابه وشيخوخته فى بغداد وخلافه مع هارون الرشيد والمأمون ، والقى ضوءا على انتاجه فى هذه الفترة ، ووصل فى هذا الفصل الى أن الشاعر لم يكن راضيا عن الرشيد لموقفه من آل البيت وملاحقته للشيعة ، وأنه فارقه فى أواخر خلافته ، وكان للفتنة التى قامت بين اليمانية والمضرية أيام الرشيد أثرها الخطير فى نفس الشاعر وشعره وبخاصة فى قصيدته المذهبة ، وفيها يتضح ميله الى آل البيت جميعا دون تشيع لجماعة .

وفى الفصل الثالث تكلم عن كهولته فى بغداد بعد المأمون ، وفيه وصل الى تفسير الشائعة التى شاعت حول موت الشاعر فى زويلة بالمغرب ، والى جلاء أسباب سخطه على أبى تمام

وحسده له ، ورضاه عن البحترى وكان ينفر من مذهب أبى تمام فى الشعر على حين كان البحترى على مثل مذهب الشـــــاعر

وفى الخاتمة جمع ملامح الشاعر النفســـية فبـدأ من خلالها وجه الشاعر الثائر القلق الناقم على الواقع ، المستوحش بالناس ، المعذب بالمفارقات النفسية وأبرز خصائص شـعره ، واستجابته الحارة وانفعالاته القوية بحيث لا يدع ذلك فى أغلب الأحيان للزيف .

أما الجزء الثانى ، وقد بدأ العمل فيه مثل الجزء الاول ليفيد منه فى استخلاص حياة الشاعر ، فنظم قوائم طويلة بأسماءالكتب المخطوطة والمطبوعة التى كان من المحتمل ان يجد فيها شيئا من شعر الشاعر ،ثم ميز بين المخطوط والمطبوع ، وبدأ ينظر فى المخطوط أولا ثم المطبوع وقسم الشعر الذى جمعه الى أربعـة أقسام :

الاول ـ ويحوى الشعر الذى نسب الىالشاعر ، ولم ينسب الى غيره فى الكتب ، والحق به ذيلا أورد فيه شعر المحاورات والحكايات .

الثانى ـ الشعر الذى ورد فى كتب الشيعة وحدها منسوبا الى الشاعر فى مديح آل البيت .

الثالث ـ الشعر الذى اختلفت الكتب فى نسبته للشـــاعر

رابعا ـ الشعر الذى نسب الى الشاعر خطأ ، والحـــق به تعريفا بالأشخاص والقبائل والأمكنة مما ورد ذكره فى شعر دعبل.

وعمل للشعر مجموعة من الفهارس تســـهل الرجوع اليه ، وانتهى الى انه يصح للشاعر الف بيت تقريبا وكتب لهـــذا الجزء مقدمة مفصلة ودرس المصادر التى جمع الشـــعر منها دراسة كاملة .

وبعد هذا العرض التفصيلى افتتح باب المناقشة الاستاذ محمد خلف الله أحمد ، الذى شكر كلية الآداب على اشراكه فى نقاش هذه الرسالة لاسيما أن الرسالة وضع فيها صاحبها كل ما أوتى من جهد وصبر ووفاء لمقتضيات المنهج العلمى وحرص على الدقة والاتقان . كما أن اخلاص الباحث لموضوعه واعجابه بالشاعرالذى أوشك أن يتحول الى غزل اخلاص محمود ، وقد أعانه هذا على ان يجلو صورة حياته وشعره ويكشف الشاعر ويضعه فى مكانه من تراثنا العربى الأصيل . ولم يدع نتائج غير ما وجد ، ولم يسرف فى تقدير مجهوده كما أن الخطة التى اتبعها فى تلخيص « دعبل » خطة سليمة ، كما أعجبه أن السيد عبد الكريم نظر الى بحثه وكأنه رساله حياةسيواصلها ويعود الى نتائجها بعد سنةليصحح فيها ويعدل . ويقول الأستاذ خلف الله أحمد انالباحث قد عنى الى درجة التزمت بضبط النصوص والتأكد من كل كلمة وردت فى الرسالة ، فقد تعودنا أننقف وقفات فى بعض الرسائل لتصحيح تعبير من تعبيرات اللغة . ثم بدأ فى سرد بعض المآخذ ، وفى رأيه أنها لا تقلل من قيمة البحث ، وتتلخص أهم انتقاداته فى :

أولا ـ بعض الأخطاء النحوية والصرفية ، والمطبعية .

ثانيا ـ أنه جعل من رسالته رسالتين مستقلتين ، فحياة دعبل وتحقيق نسبه وقبيلته ، وخصائص شعره رسالة كاملة بمراجعها ومنهجها . وتحقيق وتصنيف شعر دعبل رسالة أخرى يمكن أن تكون مستقلة ، ولو ركز جهوده فى ناحية واحدة وهى تحقيـــق الشعر ، وناقش منهجه وطبقه تطبيقا سليما لكان أفضـــل من تحقيق لنصوص لم يستكمل ، وترجمة حياة عامة سريعة .

ثالثا ـ تعرض لموازنات سريعة بين دعبل ومسلم ، ودعبـــل والكميت وابن الرومى ، وابى تمام ، وهى مطلوبة ، ويمكن أن تكون ممتعة لو كانت قد استكملت كما أن الجزء الأول حـــافل بالأحكام ، وكان من الأفضل أن يناقشها ويعدلها .

ثم تحدث دكتور عبد القادر القط فقال انه كان دائما ينظر الى دراسة الشخصيات الادبية بنوع من الشك فى قيمتها الا اذا كانت ذات مذهب أدبى أثر فى الحياة الادبية تأثيرا واضحا أو كانت ذات موقف وسلوك يمثل نوعا من الخروج على المألوف ويفتح آفاقا جديدة ، ولذلك سره أن اختار الباحث شخصية دعبل تلك الشخصية غير المعروفة لغير المتخصصين . بل ان اسمه قد يكون مثارا للسخرية . لأن دعبل صاحب دعوة ومبدأ جرى فيه على غير المألوف من الشعراء الذين كانوا يحترفون المدح ، كما أعجب بالجانب الأول وهو تحقيق الديوان ،وباقبال الباحث على هذا العمل رغم ما فيه من جهد لا يقدرعليه اغلب الناس ، فقد يستدعى تحقيق كلمة واحدة عملا متواصلا فكيف بديوان كامل من الشعر

أما ملاحظاته على البحث فيرى ان أغلبها اشار اليها الاستاذ خلف الله أحمد ، ثم قال ان الطالب فى عرضه لمراجع البحث ذكر المراجع والأصول القديمة ثم ثنى فذكر الدراســات التى كتبت عن دعبل ، ومن المعروف أن الدراسات غير المراجع ، وقد قوم هذه الدراسات وحكم عليه بكثير من التجريح ، ولـــم يصح عنده الا دراستان ، وكان ينتظر أن يرد ذكر الدراسات فى صلب الرسالة ولكنه لم يفعل .

كما كان يجب أن يحقق الحقائق المتصلة بفن الشاعر ، مثل تأثره ببعض الشعراء مثل مسلم بن الوليد والكميت ، وأخـــذ عليه أنه لم يضرب بعض الأمثلة ليستشهد بها على هذا التأثر

وأخيرا جاء دور المشرف على الرسالة دكتور مهدى علام ، فهو وان كان قد قام بعملية التخطيط الا أن الباحث مسئول عن التنفيذ وتتلخص مآخذ دكتور مهدى علام فى :

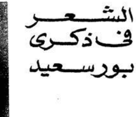
أولا · كثرة الأخطاء المطبعية

ثانيا : نقل أسماء المؤلفين الذى يفتقر الى الدقـــة بعض الشىء .

ثالثا : أسماء بعض الأماكن ، لم تشكل ، خاصة تلك الأماكن التى لم يعد لها وجود الان .

وبعد نقاش دام أكثر من خمس ساعات، أعلن السيد المشرف نيل الأستاذ عبد الكريم الأشتر درجة الدكتوراه بمرتبةالشرف الأولى على بحثه القيم . ومن المعروف أن الباحث حاصل على ليسانس الاداب الممتازة من جامعة دمشق . وعلى درجـــة الماجستير الممتازة أيضا من معهد الدراسات العربية .

***





واول ندوات هذا الموسم فى نادى القصة كانت يوم الأربعاء ٢٤ أكتوبر احتفال الشعراء بذكرى بور سعيد قدم للنـــدوة الأستاذ محمد عبد الحليم عبد الله ، والجديد فى هذه الندوة

أن أغلب القصائد كانت تتسم بالطابع الوطنى العام ، ولم تقتصر على موضوع المناسبة فقط وقد بدأها الشــاعر على الجندى بقصيدة طويلة جاء فيها :

جمال العروبة رمـــــز السلام
وحاميه معجـــــزة الأدهــــــر
معيـــد الحقـــوق الى أهلهـــا
ومغنى أخى العيلة المعشــــــر

وألقت الشاعرة ملك عبد العزيز قصيدة لقد اخترنا

لقد اخترنا
قد اخترنا الطريق الوعر مجتازا ومرقى
لم نزل نهفو الى القمة لا نشفق أن نسقط صرعى
فمع الجهد نحس الفورة الحية فينا والفتوة
ونحس النصر والسلطان قوة
لقد اخترنا

كما تحدث الشاعر عامر بحيرى فى قصيدته عن ثورة اليمن

الا بطل اليوم ســـحر الذهب
ويوم الطغــــاة دنا واقتـــرب
أبوا أن يلبـــوا نداء الطغـــاة
ولـــم يحفلـــوا ما وراء العطب
ابوا أن تظل شعوب الجـــزيرة
لهـــو المغامـــر والمغتصب
وصنعاء وهى تدق القصــــور
وتضـــرب أول حـــر ضـــرب
لتعطى للشـــعب ما لم تنـــل
يد الشـــعب منذ قـــديم الحقب

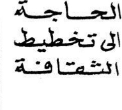
وألقى الشاعر صالح جودت قصيدته « ميناء الثورة » وهى القصيدة التى ألقاها فى مهرجان الشعر بالاسكندرية وتحدث محمد التهامى ، تحدث عن جميلة بطلة الجزائر

أما الشاعرة شريفة فتحى فقد روت لابنها فى قصــيدة « أنشودة مجد » لماذا نحتفل بذكرى بور سعيد .

وبشرت الشاعرة سميرة أبو غزالة ابنة فلسطين الجريحة وطنها السليب بقرب التحرر والنصر

ورغم ان مناسبة الندوة كانت وطنية الا أن بعض الشعراء القوا قصائد عاطفية عملا بسياسة تلطيف جو الحماس ، ومن بينهم أحمد رامى ، وروحية القلينى ، وخليل جرجس خليل .

***





دكتور محمد مهدى علام

وفى يوم الاربعاء ١٤ نوفمبر ناقشت مجموعة من أدبائنـــا ومفكرينا موضوع حاجتنا الى تخطيط ثقافى

كان أول المتحدثين دكتور مهدى علام ، الذى حاول تحديد معنى كلمة الثقافة وكلمة التخطيط . والثقافة فى رأيه هى كل ما يتناوله الفكر الانسانى

أما التخطيط فمعناه وضع حدود للقيام بنشر الثقافة كما وكيفا ، لانه اذا تركت الثقافة بدون تخطيط فان كلا منا يكتب ما يروقه أو يدفع اليه دفعا كذلك فى الترجمة اذا تركناها لمن يريد أن يترجم فاننا لا نحصل الا على نواح مهما اتسعت فهى لاتشمل جميع فروع المعرفة التى تنقل الينا ، كما أنها قد تأتينـــا من مصادر محدودة كأن تأتينا عن الانجليزية أو الفرنسية مع ان المفروض أن يكون هناك توازن .

وفى نطاق هذين التعريفين يرى دكتور مهدى علام أن أول وسيلة للتخطيط الثقافى هى أن نقوم بعمل مسح ثقافى ، فنحصى ما يلزمنا تأليفه وترجمته ، وعملية المسح يجب أن تتعاون فيها كل الهيئات التى تتصل بها الثقافة ، ومن الوســـائل التى اتخذتها الدولة فى سبيل المساعدة على المسح الثقافى « قانون الاذاعة » الذى يلزم كل ناشر أو طابع لكتاب أن يودع بدار الكتب ٥ نسخ منه ولكنها أيضا محاولة محدودة لانها لم تبدأ الا منذ خمس سنوات

ثم تحدث دكتور محمد مندور وقال أظن انه لا داعى لأن تناقش من الناحية الفلسفية معنى كلمة ثقافة فهذه النـــدوة تمثل عملية الطابع ، والثقافة لم تعد تقتصر على الكتاب فلهـــا أجهزة مختلفة كالصحف والمجلات والسينما والمســـــارح والتليفزيون والمعارض

هذا من ناحية ومن ناحية اخرى أثيرت فى الاســــابيع الاخيرة مشكلة التخطيط الثقافى ، ويخيل الى أنها اختلطت عند البعض بالسياسة الثقافية ، وهما مختلفتان فالسياسة الثقافية نستطيع ان نناقش ونصل فيها الى كلمة ســـواء ، ودكتور مندور من أنصار حرية الأديب فى أن يكتب ما يريـــد وحرية الناقد فى أن ينقد كما يشاء وهو يرجو الا تستخدم بعض السلطات نفوذها الرسمى فى محاولة فرض بعض الالوان حتى لا تختنق المواهب وقد سمع بأن جائزة القصة قدتحذف لأنحوارها بالعامية ، كما ان الشعر الحر يحرم من المسابقات والمهرجانات

ومن حسن الحظ ان السلاح السياسى اختفى لخير الجميع

ويقترح دكتور مندور عقد مؤتمر عام للادباء كل عام تناقش فيه مثل هذه القضايا للوصول الى السياسة الثقافية السليمة كما يقترح الا يجوز لهيئة من الهيئات أن تنفرد بالبت فيهـــا بل هى حق للادباء جميعا . و فى رأيه أنه يجب البدء من الاساس للنهوض بعبء ترجمـــة التراث العـــالمى منـــذ ســـوفكليس حتى شـــو وسارتر ، ومسألة اختيار الروائع مسألة سهلة لأن التراث القديم صفاه الزمن ، وهناك قواميس تسمى قواميس الروائع منها طليانى بعنوان تاريخ الروائع يمكن الاستشهاد بـه وبغيره ، ثم نحاول احياء تراثنا العربى القديم الأدبى والفكرى لان العمل فى هذا المجال مشتت بين عدة أماكن ، ويكون احياؤه بطريق نشره كما هو لا مختصرات منه لان ذلك يشوهه ، ويجب أن يكون عندنا التراث فى نصوصه الكاملة ويوحد هـذا العمـل فى مؤسسة كبيرة الى جانب المؤسسة التى تتولى ترجمة الروائع لاسيما أن الدولة هى التى تقوم بهذا العبء الجليل

ومشروع ثالث يقترحه دكتور مندور هو عمل دائرة معارف عامة شاملة لروائع الأدب العالمى على أن ترتب ترتيبا أبجديا أيضا فمثلا يذكر اسم العمل الأدبى ونبذة عن مؤلفه ومؤلفاته الأخرى ثم يقدم تلخيص للعمل وتقويمه . كما ننشىء ادارة موحدة للمعاجم من كبار الدارسين والمحققين

وآخر مشروعات دكتور مندور خاص بتنظيم عملية اخـراج الكتاب الأول . وتوحيد المجهودات التى تبذل بصدده

ويقول دكتور زكى نجيب محمود أن مجرد التفكير فى معنى التخطيط فى دنيا الثقافة مؤداه أن يكون هناك نوع من التجانس على حين ان الخلق الثقافى يفترض نوعا ما من اللاتجانس ونحن الآن لا نعيش فى عصر قسمت فيه العبقرية على عدة افراد كما كان فى العصور الماضية التى الفت وجود عبقرى كبير يختص فيه العصر وحوله تلاميذ

ولكننا نعيش فى عصر تقسم فيه القدرات ، والمسألة مسألة اشتراك مجموعات كل منها يتجه اتجاهات مختلفة فى الفلسفة والادب ، وفى رايه أن كل ما يقال فى التخطيط لابد ان يسبقه اتفاق على ما هى القيم التى نريد ان نبنى عليها مجتمعنا الجديد ، والسؤال الان هو من يضع القيم ؟ لا شك أن الذى يناط بـه الدعاية للقيم الجديدة ينبغى أن يكون من المثقفين كما أن بثها يجب أن يكون له مصادر . اما النقل عن الغرب أو التـراث القديم ، وبين هذا أو ذاك تنشأ حركة تأليف لهضم هذيـن الفرعين . والموازنة بين العنصرين لا التساوى لازمة ، بل يجب أن تتسع رقعة الترجمة على الاخـذ من التراث ، لان هـذا الاخير حين ننشره لن يكون مادة لاوساط المثقفين بـل مـادة للباحثين .

وفى داخل الترجمة حدث عندنا عدم تناسب فالنقـل عن الغرب بالترجمة أو التلخيص سار على غير هدى بدليل أننـا لا نجد مترجما نقل الاصول الاولية للمفكرين ، فنحن نترجم عن افلاطون ولا نترجم افلاطون ولابد من سد هذه الثغرة

وأهم نقطة أثارها دكتور زكى نجيب محمود هى قوله أننا يجب أن نخطط للقراءة تماما كما نخطط للكتابة فما أكثر الكتب الموجودة وما أقل الكتب المقروءة

وأخيرا قال انى اطلعت على احصاء الانتاج سـنة ١٩٦٠ فوجدت أن نصفه أدب والربع لكل الوان الثقافة والربع الاخير للعلوم منه ٩٪ فقط للعلوم البحتة وهذا انتاج أعرج

ويلخص الاستاذ محمد عطا اقتراحاته لتخطيط الثقافة فى القضاء على الازدواجية وقد بدأنا من غير شك نقضى عليهـا ثم لابد من أن نقيم تخطيطا ثقافيا على أساس تكوين لجان عليا فمثلا تاريخنا لم يكتب كتابة أمينة الى الآن فأغلب ما نقرؤه اما بأيد أجنبية أو كتب فى ظل الاستعمار . فلابد من وجود لجنة عليا تتولى كتابة تاريخنا ، وثانية لعمل دائرة معـارف مبسطة ، وثالثة للمعاجم العلمية على الطراز الحديث ورابعة لنشر التراث ، وخامسة لنشر روائع الثقافة العالمية ، كمـا ان الكتب الثقافية يجب أن تتجه ناحية تبسيط العلوم

ويرى الاستاذ عباس خضر أن نلفت النظر الى المستويات فى التأليف فمثلا مرحلة الطفولة فى حاجة الى كثير من الجهود والتنظيم ، اذ اننا الان فى مجتمع جديد له قيم وأهداف ولابد من تربية الاطفال واعدادهم ليكونوا مواطنين مشبعين بالقيم

ويقول اننى الاحظ أن كلام الزملاء ينصب على مستويين مستوى المتخصصين ومستوى الشعبيين ، وهنـاك مرحلة متوسطة لا تظفر بعناية ، فأقترح فى كل نوع من ألوان الثقافة أن يتدرج التأليف الى مستويات ففى العلوم يمكن أن يؤلف مستوى متوسط ، ودكتور مندور فى حديثه عن التراث قال انه يجب أن يطبع كما هو ، وأنا أعتقد أن التراث لازم أيضـا لربط الجماهير المتعلمة ولا يمكن أن ننتظر منها أن تقبل على كتب التراث الغامضة التى لا تناسبهم ودكتور مندور انتقـد فكرة الاختصار ولكن هناك مثلا طريقة تقديم الكتاب وظروف تأليفه ، ونماذج طويلة منه ، وما يحتاج منها لشرح يشرح ، أى ننشىء ما يسمى بتأليف التراث ، فنسبة من القراء ستجد فى نفسها الرغبة فى قراءة الاصول والنسبة الثانية ستكتفى بمـا علمت

وقد أثارت كلمات السادة المتحدثين رغبة كل من دكتـور مهدى علام والاستاذ يوسف السباعى فى التعقيب

فقال دكتور مهدى اننى أحب الاشارة الى ما قاله دكتور مندور من وجوب التفرقة بين سياسة الثقافة وتخطيط الثقافة ونحن حضرنا لنتكلم فى تخطيط الثقافة ولكن راعنى أننا تطرقنا الى الكلام فى العامية والعربية وأنا آخر من يحب التكلم فيه الا اذا كان هو موضوع المناقشة

ثم قال أريد أن أطمئن السادة الزملاء على أن كثيـرا من اقتراحاتهم المفيدة فيما يتعلق بتخطيط الثقافة ، فمثلا الكلام عن احياء التراث العربى بحث فيه فى المجلس الاعلى وفصل فيه على وجوب توحيد الجهات فأعطى لدار الكتب مهمة جمـع المخطوطات ، وترك للمجمع اللغوى من يقومون بالتحقيق وترك للاجهزة المنفذة الطبع والنشر والتمويل

كذلك موضوع دائرة المعارف فهو من مخططات الدولـة ولكنه من المشروعات البطيئة التى تحتاج الى وقت طويل

أما مشروع الكتاب الاول للناشئين فهو الان فى عامه الثالث وانتاج عامين له قد تم ، وما تقوم به وزارة الثقافة فى هذا ليس ازدواجا .

النسبة التى ريع منها دكتور زكى نجيب محمود وهى كون نصف الانتاج الثقافى أدبا ، ٩٪ علوما نسبة طبيعية جدا فالأدب هو النافذة التى يطل منها القارىء على العالم ويمكن للاديب ان يعلم القارىء السياسة والاجتماع والعلوم عن طريق القصـة وهى أحب ما يقرؤه الانسان الى نفسه

واختتم تعليقاته بقوله اننا فى تخطيطنا للثقافة يجب ان نقيمه على تنظيم عام مع ترك الحرية لمن يشاء الخروج عـلى هذا التخطيط

وتحدث الاستاذ يوسف السباعى ، فقال اننا حين نتحدث عن التخطيط فالواقع اننا يجب أن نعترف بأن هناك ما يمكن التخطيط له ، وهناك ما لا يقبل التخطيط وأنا أفهم التخطيط للرعاية لا للمصادرة الفن والادب ،وحين عمل مجلس الفنون والاداب كانت هناك فكرة تسميته لرعاية الفنون والاداب ودكتور زكى

نجيب محمود وجد التخطيط للعبقريات غير ممكن لأنه يقتضى التجانس والفن لا يمكن أن يكون فيه تجانس ، وقال ان العبقريات أصبحت اشتراكية وفى رأيى أن العبقرية لا يمكن أن تكون اشتراكية وأنا أوافق على عمل مسح ثقافى

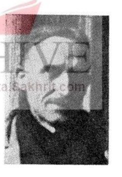
وبالنسبة لباقى النقط أرى أن مسألة الازدواج ليست مكروهة تماما . فمثلا مسألة طبع رسائل الدكتوراه يتولاهـا المجلس والجامعة ولكن المجلس يطبع الرسائل التى توصى الجامعة بنشرها وتعجز هى عن ذلك

وكانت أطرف نتيجة عملية أسفرت عنها هذه الندوة ان وقف الأستاذ محمد عطا مدير عام ادارة المراجعة بالدار القومية للطباعة والنشر واقترح أن تقدم للدار الكتب الجيدة المقترح نشرها تحت مشروع الكتاب الأول وهى تتولى نشرهـا دون الاشارة الى أنها الكتاب الأول لمؤلفها . ليقرأها القارىء ويحكم عليها حسب جودتها لا حسب ترتيبها فى التأليف .

وقد قبل الأستاذ يوسف السباعى سكرتير مجلس الفنون والاداب وصاحب مشروع الكتاب الأول هذا العرض .

***

فى تأبين ماسينيون



ماسينيون

فى كنيسة دار السلام بجاردن سيتى : أقيم حفل لتأبين الأستاذ لويس ماسينيون ، الذى كان علما فى عالم الاستشراق قرابة الستين عاما .

حضر الحفل كثير من رجالات الفكر والادب،كما أرسل أستاذ الجيل لطفى السيد كلمة ابن فيها العالم الجليل جاء فيها « انه يعز على أن أقف بينكم لأنبئكم بوفاة رجل عالم رحل الى غير رجعة . عرفت الراحل الكريم سنة ١٩١٠ وزرته فى بيته فى باريس ، ووقتئذ نحن صديقان حميمان

وألقى دكتور ابراهيم بيومى مدكور ممثل مجمع اللغة فى الحفل كلمة تحدث فيها عن الفقيد وقال « كان فقيدنا العظيم مبعث الافكار السامية ،أوحى بتأسيس « دار السلام » لتكون وسيلة من وسائل الترابط بين الشرق والغرب واختار لها أن تسمى دار السلام ما كان أشد تعلقه بالسلام وحرصه عليه .

دعا اليه فى اخلاص ، وأفنى حياته فى سبيله ، كان ينشد سلام الأفراد ، كما كان ينشد سلام الجماعات

وليس شىء أحب الى قلوبنا جميعا أن نبعث الى روحه سلاما خالصا فى هذا المكان الذى سيبقى مقرونا باسمه : ولعل أبلغ درس أذكره الان هو درس الايمان ، وكم لاقى فى سبيل ايمانه من عنت وألم ، امتحن منذ ثلث قرن أو يزيد فى أحد ولديه فلاقى هذه المحنة بالرضا ــ وامتحن منذ ثلاث سنوات فى نفسه فأصيبت رجله فى مؤتمر المستشرقين فى موسكو ومع هذا كانت لغته دائما التضرع والدعاء

كان يرى أن للعقل حدودا يقف عندها ، وان الوحى والكشف وحدهما يستطيعان ان يصلا ما انقطع ، وأى الحقيقة العقلية يقينا هو يقين الايمان وخلودا هو الخلود الحق ، آمن بعالم الروح ، عالم الطهر والصفاء ، عالم الاتصال والاتحاد ، كان متصوفا فى عمله ودرسه

أما دكتور محمد كامل حسين ، مدير جامعة عين شمس السابق فقد تحدث عن ذكرياته مع الفقيد ، فقال لقيت ماسينيون أول ما لقيته وانا أعالج مريضة كان ينتابها الم حاد فوجدت قرب سريرها رجلا يضطرب اضطرابا عنيفا ، ويترك عمله كله ليبقى الى جوارها ، وعلمت بعد ذلك انى ازاء رجل يختلف عن الناس فى صلته بالروح هو ماسينيون

ولقيته بعد ذلك فى المعهد الفرنسى بالمنيرة حوله تلاميذه ينصتون اليه . كان سريع الحديث جدا ، وكان فكره أسرع من حديثه فكان يحتاج الى الالتفات التام ، وقد ادهشنى ذكاؤه النافذ ، كان يلم بأشتات المواضيع الماما تاما وعلمت من صديقه الأستاذ برج انه محتاج لثلاثة من الاساتذة ليحلوا محله ، فى « الكوليج دى فرانس » ثم اتصلت بنا الصداقة ، فعلمت أننى أمام رجل يقدس الصداقة ، له أصدقاء من أقصى الصين الى أطراف أمريكا ، ولا شك أن هذه ناحية من النواحى التى تدلنا على حياته الفذة ، وعلمت أيضا اتصاله بالسياسة والحياة الاجتماعية ، ورأيته يغضب غضبا كبيرا حين سمع الغرب للصهيونية أخذ الناصرة

وأخيرا ان أسعد ما يسعد به انسان أن يكون قد عرف ماسينيون الانسان العظيم

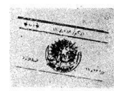
وقد ألقى كل من الاباء ، عيروط ، وعيد ، وقنواتى كلمات مناسبة

ومن بين الشخصيات الكبيرة التى حضرت الحفل القاصد الرسولى المونسنيور بريني ممثلا للبابا ، ورجال السفارات والسلك السياسى وممثل الجامعة العربية الدكتور يحيى الخشاب كما حضر الدكاترة مراد كامل ، وخليل صابات ، وريمون فرنسيس ، والاستاذان على عبد الرازق وبشر فارس وممثل معهد الدراسات العربية دكتور البزاز .

الفكر والأدب منذ ٦٠ سنة ...

ديسمبر ١٩٠٢

إعداد : أنور الجندى



لغات افريقيا

بقلم : جرجى زيدان

لغات افريقيا تعد بالمئات وقد عنى المستشرقون بدرسها ، ووضعوا لبعضها الكتب والمعجمات . واكثرهم اشتغالا فى ذلك المرسلون الدينيون من كل الطوائف . وكتب آخرون فى نسبة هذه اللغات بعضها الى بعض ، وعلاقتها بلغات القارات الأخرى .

وهم يقسمون اللغات التى يتكلمها سكان قارة افريقيا الآن الى خمسة مجاميع . وهى : اللغات السامية واللغات الحامية والنوبية والفولجية والزنجية والبانتوية والهوتنتية ، فاللغات السامية أشهرها العربية وفروعها . والأثيوبية وفروعها ، ومن الفروع العربية اللهجات المصرية والمغربية والزنجبارية والسودانية والصحارية والشوبة (فى بورنو) والشايقية (فى النوبة) ومن فروع اللغة الأثيوبية الغزية والأمحرية والتغرية وكلها شائعة فى بلاد الحبشة . واللهجة الهررية فى هرر والارغوبية فى بلاد الغالا .

فاللهجات السامية منتشرة فى مصر والسودان والحبشة وبلاد المغرب وفى صحرائها .

واللغات الحامية ثلاثة فروع كبيرة : (١) الفرع المصرى ومنه اللغة الهيروغليفية وخليفتها القبطية . (٢) الفرع الليبى ومنه لغات البربر فى شمال افريقيا وهى تسع لغات و ١٥ لهجة ، والمتكلمون بها قبائل بدوية متفرقة فى صحارى المغرب وجباله . وفى سمينكمبيا وجزائر كناريا وفى واحة سيوه وغيرها .

(٣) الفرع الأثيوبى : وهو ثمانى عشرة لغة أولها الصومالى ويتكلمه بلاد الصومال شرقى الحبشة ثم لغة الغالا فى شمالى شوا وقرب الصومال . ولغة البشاريين وتتكلمها القبائل القاطنة فى شرقى وادى النيل من قنا الى قرب حدود الحبشة . وفيهم الهدندوة والشكرية والعبابدة وبنى عامر ولغة الدنكالى على سواحل الحبشة . واللغات الباقية شائعة فى جهات الحبشة وبلاد الغالا .

واللغات النوبية الفولجية قسمان : (١) النوبية وهى ١٦ لغة منها لغات المحس والكنوز ودنقلا ومتكلموها يسكنون أواسط النيل وهم المعروفون فى مصر بالبرابرة . ومنها أيضا لغات كردفان ودارفور وشرقى خط الاستواء وغربى الحبشة على النيل الأزرق وما جاوره .

(٢) اللغات الفولجية أو الفولية ويتكلمها سكان غربى أفريقية وأواسطها شمالى خط الاستواء وفى جملتهم أهل سوكوتو والنيجر وبورنو وفوتاجولو وغيرهم .

أما اللغات الزنجية فعددها ينيف على ١٩٥ لغة و ٤٩ لهجة وهى منتشرة بين قبائل الزنج فى أواسط أفريقيا وغربيها من السودان الفرنسى وغينيا . وعلى معظم النيجر وفى بعض الصحراء الغربية وفى بلاد الاشانتى والداهومى .

أما اللغات البانتوية فهى ألسنة قبائل البانتو وفيها ١٦٨ لغة و ٥٥ لهجة يتفاهم بها سكان جنوبى أفريقيا من خط الاستواء الى رأس الرجاء الصالح ـ الا بعض أهالى السواحل الشرقية وجزءا من جنوبها بعضه من ولاية رأس الرجاء والبعض الآخر من أملاك ألمانيا فى أفريقيا الجنوبية الغربية أما ما بقى من جنوبى أفريقيا فأهله يتكلمون اللغات البانتوية وفى جملتهم أهل الزولوس وناتال والترنسفال والكفرة وأهل زمبيزى ، وسكان أفريقيا الشرقية الالمانية . والبرتوغالية والغربية البورتغالية وأفريقيا الوسطى الانجليزية وغيرها . وأخيرا اللغة الهوتنتية ويتكلمها ما بقى من سكان أفريقيا فى الغرب الجنوبى من هذه القاهرة ، بعضهم من رأس الرجاء والبعض الآخر من أملاك ألمانيا هناك واللغات الهوتنتية ١٩ لغة وست لهجات يتكلمها الهوتنتوت والبشمان ومن جاورهم

***



المتنبى وأرسطو

فى التشابه بين حكم أرسطو وشعر المتنبى

يقول أرسطو : اذا كانت الشهوة فوق القدرة كان هلاك النفس دون بلوغها .

ويقول المتنبى :

واذا كانت النفوس كبارا
تعبت من مرادها الأجسام

يقول أرسطو : من لم يردك لنفسه فهو النائى عنك وان تباعدت أنت عنه .

ويقول المتنبى :

اذا ترحلت عن قوم وقد قدروا
ألا تفارقهم فالراحلون هم

يقول أرسطو : من علم أن الفناء مستول على كونه ، هانت عليه المصائب .

ويقول المتنبى :

والهجر أقتل لى مما أراقبه
أنا الغريق فما خوفى من البلل

يقول أرسطو : العيان شاهد لنفسه والأخبار يدخل عليها الزيادة والنقصان .

ويقول المتنبى :

خذ ما تراه ودع شيئا سمعت به
فى طلعة البدر ما يغنيك عن زحل

ألفاظ قبطية فى اللغة العربية

بقلم : اقلاديوس لبيب

حالوم = أسم الجبنة بالقبطية . ياما = كثير وافر . اش = للاستفهام . بعبع = عفريت . يم = بحر . كانى مانى = سمن وعسل . لبان = حبل المركب . مدمس = الفول الناضج فى الفرن .

مساجلة الصحافة والتاريخ

الرد على : محمد كرد على

بقلم : اسكندر سعد الدمنهورى

ان المؤثرات التى جنحت بالمؤرخين الى تسطير التاريخ بين المحاباة والمداجاة فانطمست معالم الوقائع الحقيقية فى كثير من العصور ، وأقيمت على أطلالها مدعيات كلها أفك وتمويه ـ ذلك لما كان لاولياء الامر من السلطة والحجز على حرية المؤرخين . فضلا عن تشيع المؤرخ نفسه لبنى جنسه وتعصبه ضد الأجانب .

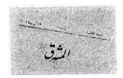
وفى عرفنا أن لهاتين الصفتين (سلطة الامراء وتعصب المؤرخين) قوة كافية لقلب الحقائق التاريخية وتشويه وجه التاريخ بالباطل .

أما ما روته الجرائد اليومية السياسية فليس بموضع ثقة لأنها جعلت لتعضيد الأحزاب . واخفاء مقاصد الدول .

وأخبار (روتر) الواردة على أسرى البوير أرقام لو جمعناها لساوت ضعفى سكان الترنسفال والاورنج ، فضلا عن تضارب أقوال الصحف فى وقع الحرب وتدميراتها .

ويظهر ذلك بأكثر وضوح فى كلمات الجرائد العربية على مبلغ الدولة العثمانية فى الوقت الحاضر ، ويكاد بعضها يرفعها الى السماكين فوق القرطاس . وهى فى نظر التاريخ ليست على شىء من ذلك .

***



قصة السول والشمول
« سقطت من ألف ليلة »

لما كان الدكتور وتشتين فى دمشق (١٨٦٠ ـ ١٨٦٢) أسعده الحظ فى اقتناء مجموع ثمين من المخطوطات العربية تصان الآن فى كلية (توبنغ) فى لبزج .

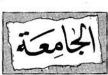
ومن جملة هذه الآثار كتاب خط منذ ٥٠٠ سنة يحتوى على حكايات ألف ليلة وليلة ، لم يوجد لها ذكر فى كل مجامع هذه القصص الشهيرة ، واسم الحكاية : السول والشمول وخلاصتها: أن السول أحد فرسان اليمن من بنى سعد اختطف الجن ابنة عمه الشمول ليلة زواجها فألبسوها السواد وجعلوها فى صومعة. وأقاموا على حراستها أربعين غلاما فى زى الرهبان .. فعرف

السول بأمرها وخرج فى طلبها فى العراق والشام ومصر ، حتى استدل على مكانها فى مدينة السحرة ، بعد ركوب الاهوال ، والتقى بها فرحا مسرورا .

وهذه القصة ليست دون قصص ألف ليلة فى شىء من حيث سهولة التعبير وحسن الاوصاف وجودة التخيلات مع شعر يكاد يسيل رقة .

ومن فوائد هذه القصة ذكر عدد لا يحصى من أديرة النصارى فى بلاد الشرق فى القرون الوسطى مع وصف أحوالها وعادات رهبانها فى دينهم ودنياهم .

***



شرقى فى بلاط روسيا

(سليم دى نوفل) أحد أبناء طرابلس الشام ، ولد عام ١٨٢٨ ، وتعلم فى بيروت . وعمل عام ١٨٥٨ أستاذا للغة العربية فى بطرسبرج . درس اللغة الروسية والتأليف والخطابة ، وكان ملما بالفرنسية والعربية والانجليزية والتركية .

ثم أرسل فى سفارة روما لمخابرة الحضرة البابوية فى مسألة متعلقة بأهالى فنلندة الكاثوليك التابعين لروسيا .

والقى خطبة فى مؤتمر المستشرقين سنة ١٩٠٠ فى باريس ، موضوعها « مطابقة الدين الاسلامى الحقيقى للمدنية » وكانت مختلف مؤلفاته بالفرنسية وعن المواضيع الشرقية الاسلامية وله ترجمة لصاحب الشريعة (صلعم) حذا فيها حذو الفيلسوف رينان ، وله (الزواج فى الاسلام) والملكية فى الاسلام) والنسل والطلاق .

وبرى أن السجع والشعر على الطريقة القديمة من أكبر العوامل الحائلة دون ارتقاء الكتابة فى هذه اللغة ، لأن الكاتب العربى لا يكون ذهنه منصرفا الا الى الالفاظ ونحتها بدلا من انصرافه الى درر المعانى واعتبار الالفاظ لباسا لها .

قصة بولس وفرجينى
فى شعر الكاشف ومحرم والمنفلوطى

قصيدة : احمد أفندى الكاشف (بالقرشية)

لعمرك ما استبكى عيونى واعظ ... بأبلغ من هذه الرواية موقعا

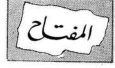
قصيدة : أحمد أفندى محرم (بالدلنجات)

كل النفوس الى السعادة تنزع ... هذى تنولها وهذى تمنع

قصيدة : الشيخ مصطفى لطفى المنفلوطى

يا بنى الفقر سلاما عاطرا ... من بنى الدنيا عليكم وثناء
وسقى العارض من أكواخكم ... معهد الصدق ومهد الاتقياء
كنتم خير بنى الدنيا ومن ... سعدوا فيها وماتوا سعداء
عشتم فى فقركم فى غبطة ... ومن القلة فى عيش رخاء

***



* فتحت فى يوم ٢٨ نوفمبر كلية غردون وهى الكلية العظيمة التى عنيت الحكومة السودانية بتأسيسها فى تلك الاصقاع بمساعدة كثيرين من سراة الانجليز وكبار أغنيائهم . وقد حضر حفلة افتتاحها جناب اللورد كتشنر وجمهور من علية رجال الدولة الانجليزية .

ولاشك أن هذه تعد أعظم مأثرة من مآثر القرن العشرين وسيكون لها أكبر الاثر فى تغيير الحالة العمومية فى السودان . وان كانت فائدة انجلترا ستكون أعظم من فائدة مصر . لان الذين سيقبضون على زمام التربية والتعليم فى هذه الكلية هم من الانجليز طبعا فيبثون فى نفوس الناشئة من المتعلمين ما شاءوا من المبادىء والاميال .

المقالات

المنار :

تفسير القرآن الكريم : درس مقتبس من دروس مفتى الديار المصرية الشيخ محمد عبده فى الازهر

* محمد فريد وجدى يرد على السيد توفيق البكرى حول « مستقبل الاسلام »
* ترجمة فصل من كتاب « اميل القرن التاسع عشر »

مجلة المجلات العربية :

* السعادة والعلم (الفصل الثالث) حافظ أفندى عوض
* سر تقدم الانجليز : ترجم فصلا منه : أحمد فتحى زغلول .
* ترجم كتاب تربية البنات للكاتب الفرنسى فنلون (سيدكامل)
* من مصر الى مصر : فصل من رحلة محمد فريد (زيارة ايطاليا)
* فصل من كتاب : الاسلام والدولة البريطانية
* قصيدة شوقى فى احتفال الخزان (سد أسوان)

أعياد عزك للدنيا مجاليها ... وللاحاديث عاليها وغاليها

المؤلفات الجديدة

المقتطف

* **اشهر مشاهير الاسلام : لرفيق العظم**

أول كتاب عربى لم يكتف بسرد الحوادث بل حاول ردها الى عللها وايضاح الغامض منها ، وتمحيص ما كثرت شوائبه لبعد عهده ، وتصرف النقلة فيه . ويعجبنا من المؤلف استنتاجه القضايا الكلية ومجاهرته بها .

آثار لبنان : للاب هنرى لامنس اليسوعى

بحث عن آثار لبنان القديمة وشرحها شرحا وافيا .

نيل الادب فى موسيقى الافرنج والعرب : لاحمد امين الديك

بحث فيه عن الموسيقى والصوت بأنواعه ونغماته وأنواع العلامات الموسيقية والموازين والحركة والدلالة عليها .

أنيس الجليس

فلسفة ابن رشد : فرح انطون

أودعه فلسفة ابن رشد الحكيم المشهور وشيئا من تاريخه مع ردود صاحب الجامعة على بعض مجادليه .

مجلة المجلات العربية

الاسلام فى عصر العلم : لمحمد فريد وجدى

تضمن أربعة مباحث : (الانسان) والمدنية وما وراء المادة والرسول

خفايا مصر : رواية للقائمقام نسيب بك

الحلقة الاولى من هذه السلسلة ومنه تعرف أحوال المصريين ومعيشتهم فى القرن الماضى وكيفية نظام الحكم وتصرفهم فيما يجب على كل مصرى الاطلاع عليه